وليم شيكسبير
طرويلوس وكريسيدا
ترجمها وكتب المقدمة والحواشي
محمد عناني

شيكسبير، وليام، ١٥٦٤ ـ ١٦١٦.

طرويلوس وكريسيدا/ وليام شيكسبير؛ ترجمها وكتب لها المقدمة والهوامش: محمد عنانى. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

٤٧٦ ص؛٢٤سم .

تدمك ٥ ٧٠٠ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ شيكسبير، وليام ـ المسرحيات.

أ ـ عنانى، محمد (مترجم ومقدم).

ب ـ العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٢٠٠١/ ٢٠١٠

I. S. B. N 978 - 977 - 421 -700 - 5

ديوى٣, ٨٢٢

وليم شيكسبير

طرويلوس وكريسيدا

ترجمها وكتب المقدمة والحواشي

محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٠

■ الكتاب : طرويلوس وكريسيدا
■ المؤلف : وليم شيكسبير
■ ترجمة : محمد عنانى
■ الطبعة الأولى : ٢٠١٠ م
■ طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
■ الاخراج الفنى والغلاف : أميمة على أحمد
■ خطوط : أوس السنوسى

الفهـرس

الصفحة

تصـــــدير

هذه هى المسرحيـة التاسعة عـشرة التى أترجمها للشـاعر الإنجليزى وليم شيكسـبير، وأقدم هذه المرة مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** (*Troilus and Cressida*) مترجمة نظمًا ونثرًا للمرة الأولى إلى اللغة العربية وفقًا للأصل الإنجليزي، فما كتبه الشاعر العظيم نظمًا خرج عندى نظمًا، وما هـو منثور ظل منثورًا. واعتمدت فى الترجـمة على النص المحقق المنشـور فى طبـعـة آردن (Arden) (١٩٩٨ - ٢٠٠٦) من تحـرير ديفـيـد بفنجـتـون (Bevington) مستعـينًا بشروح الطبعات الأخرى المتـاحة فى هوامشها ومقـدماتها وهى طبعة أوكـسفورد (Oxford) من تحرير كيـنيث ميور (Muir) (١٩٨٢ - ١٩٩٨) وطبعة سيجنت (Signet) (٢٠٠٢) من تحرير دانيل سـيلتزر (Seltzer) وطبعـة نيوكيمـبريدج (New Cambridge) (٢٠٠٣) من تحرير أنـطونى دوسون (Dawson) وطبعة فـولچر (Folger) (٢٠٠٧) من تحـرير باربرا مـوات (Mowat) وپول ورسـتين (Werstine). ولم يختلف نظام عـملى فى الترجمة هذه المرة عـما اعتدته فى ترجـمة شيكسبـير إذ أقرأ النص وأستوعب شـروحه المختلفة عند هؤلاء حتى أجـد الإجماع على المعنى 'المقصود' فآخـذ به، فإذا لم يتـوافر الإجمـاع وازنت بين التفـاسير حـتى أهتدى إلى مـا يقرب من الإجماع أو ما يُرَجَّحُ قبوله فى ضوء الدراسات النقدية التى استوعبتُها قبل الترجمة، وعلى هذا النهج سِرْتُ، ووضـعت أمام السطور أرقامًا تطابق ترقـيم طبعة آردن (فهى المعـتمدة) حتى تسهل (لمن يريد) المضاهاةُ بين النصين الإنجليزى والعربى.

ولهذه المسرحـية قصة 'خاصة' معى يزيد عمرها على خـمسين عامًا، إذ كانت أول مسرحية شيكسـبيرية أتولى درسها بغرض الترجمة التى قام بها الدكتـور عبدالحميد يونس (رحمـه الله) على نحو ما ذكـرته فى سيـرتى الذاتية **واحات العـمر** (القاهرة ١٩٩٧ ص

١٠٨-١٠٩). ففى مطلع صيف ١٩٥٩ وبعد انتهائى مبـاشرة من امتحانات السنة النهائية بقسم اللغة الإنجليـزية بآداب القاهرة كلفنى أستاذى الحبيب شكرى عـياد رحمه الله (الذى كانت تربطنى به مودة لا توصف) بأن أتصل بالدكتور يونس بشأن عمل ما، إذ كان الأخير (بسبب كف بصره) يريد من يقرأ له نصًّا ما بالإنجليزية فـيترجمه هو إلى العـربية، وكان النص هو مسرحية طرويلوس وكريسيدا.

وعندما قابلت الدكتور يونس كلفنى بإعـداد الشروح الخاصة بالنص اهتداء بما تقوله الهوامش فى طبـعة قديمة للـمسرحيـة تسلمهـا من القائمين على مشـروع ترجمة أعـمال شيكسـبير فى الإدارة الثـقافيـة لجامعة الدول الـعربية، واتفقـنا على أن أتولى إعداد هذه الشروح قبل موعد جلسات الـترجمة التى كانت تجرى يوميًّا فى منزله فى نحو الثالثة بعد الظهر، وتستمـر حتى أوائل المساء. وبحثت عن طبعات أخرى فلم أجـد إلا طبعتين (بعد البحث الطويل والتنقيب) وهما طبعة تمبل (Temple) من تحرير الأستاذ ردلى (Ridley) والأخرى لا أذكر إلا اسم مـحررها وهو روبرت ميتكاف سمـيث (ولم أسمع به بعد ذلك قط). كانت الطبعات المتاحة محدودة، والعلاقات مع بريطانيا لا تزال متوترة (بعد اندحار العدوان الـثلاثى على مـصر وجلاء آخـر جندى من جنود الإنجليـز من مصـر فى أواخر ديســمبـر ١٩٥٦) ولم تكن الكتب الإنجليزيـة بصفـة عامـة تأتينا من الخارج، بل يتـولى الأساتذة المصريون طباعـتها وتنشرها مكتبة الأنجلو المصرية، وكـانت هذه الطبعات الثلاث صغـيرة الحجم قليلة الشـروح، لم يتوسع مـحرروها فى الشرح أو فى المقـدمات. وكنت اشتريت إحدى الطبـعتين المذكورتين آنفًا من مكتبة الأنجلو بـقروش زهيدة والأخرى (تمبل) من سور الأزبكية بقرش صاغ واحد.

وبدأت العمل بحماس لم يكن يجاريه إلا حماس أستاذى، واستمر عملنا بلا انقطاع حتى أواخـر أكتـوبر. وكان رحمـه الله نعم الأستـاذ فعلمنى الكثـير وما ضَنَّ عـلىَّ يومًا بلمحاته الجـميلة فى اللغة العربية، فكنت أسـتوعبها استـيعابًا، كما كنت أستـمتع بقراءة الشروح المتاحة على قلتها والمضاهاة بينهـا وأنقل ذلك كله إلى الأستاذ فيأخذ منه ما يأخذ

ويترك ما يترك، وكـان يشجعنى ويبث فىَّ الثقة بقـبوله صياغة أعددتها لـبعض العبارات، وقد يصححها أو يتركها مردفًا بصوته الذى لا أنساه ما حييت "خليها!"

كانت تلك الـشهور الطويلة أول درس حـقيقـى لى فى ترجمة شـيكسبـير، وظللت أحفظ ما وعـيته من النص وأتلذذ بإلقـائه حتى بعد أن أقدمت وحـدى بعد ذلك بسنوات ولأول مرة على ترجـمة شيكسبـير (**حلم ليلة صيف** ١٩٦٤، **روميو وچوليت** ١٩٦٥). وعاشت **طرويلوس وكريسيدا** فى وجدانى بمواقفها بل وببـعض أبياتها وصورها، وعندما سافرت عام ١٩٦٥ إلى لندن للدراسة وشاهدت المسـرحية على المسرح كنت أزهو بقدرتى على متـابعتها وتذوقهـا، مُرَكِّزًا على طرائق الإخـراج والتمثيل. ولم أكن أعـتزم أن أعود إليهـا لولا أن قراءتى للنقـد الذى كتب عن **العبـرة بالخاتمة** كانت تدفعنـى دفعًا إلى هذه المسرحيـة المشكل، وسألت صديقى العلامة الأستـاذ الدكتور ماهر شفيق فـريد أن يعيرنى نسخـته العـربية من المسـرحيـة فأجاب بأنـها ليست لديـه، ويبدو أنها نُشـرت فى أوائل السبعينيات أثناء مقامه ومقامى فى الخارج، ونفدت طبعتها.

واليوم أعود إلى هذه المسرحية التى كُتب لى أن أحـيا معهـا نصف قرن كامل، ولا أستطيع وصف مـشاعرى وأنا أترجم نـظمًا ما ترجـمه أستاذى نـثرًا، وأتناول ذلك النص الذى انطبع فى ذاكرتى منذ بداية بواكيـر الشباب، فأعجب لما يجده نقـاد هذا الزمان فيه، وللمداخل الجديدة التى أَضْـفَتْ عليه من المعانى ما لم يكن يجـول بخاطرى، وللدراسات الحديثة التى تعمقت فى دلالات كل كلمة وكل صورة،وهو ما فرض علىَّ كتابة مقدمة لا أعتذر عن طولها، على ما قد يـكون بها من التكرار، فلقد زادت المادة النقدية التى وفرها لى أصدقائى عـن كل حدود، وعلى رأسهم الأديب والمترجم مـاهر البطوطى (الذى يقيم في نيويورك) والدكتورة سـارة عنانى والدكتورة سالى ميخائيل، ولذلك قـضيت ما يقرب من عام كامل (صيف ٢٠٠٩ - صيف ٢٠١٠) فى إعداد هذا الكتاب.

وذَيَّلْتُ النص المترجم بحواش موجهة فى المقام الأول للمتخصص والمترجم وإن كنت أرجو أن يجد فيهـا غير المتخصص بعض النفع، كما أرفقت بالكتـاب قائمة شاملة باللغة

الإنجليزية بأسماء مـؤلفات المؤلفين الذين استشهدت بأقوالهم تيسـيرًا لمن يريد من الباحثين أن يرجع إلى أى منها، بعد أن وضعتها بصورتها العربية فى متن المقدمة والحواشى.

وأخيرًا أتوجـه بالشكر والتقدير لصـديقى الأديب والناقد والمترجم النابه ماهـر شفيق فريد لقراءته الكتاب كله وللاحظاته القيمة التى آخـذ بها جميعًا وفى كل الأحوال وأعرب عن امتنانى العميق لكل من زودنى بالمادة العلمية الفياضة وخصوصًا ماهر البطوطى وسالى ميخائيل وسارة عنانى، وأرجو أن يجـد القارئ العربى فى قراءة هذا العمل الأدبى المترجم ما وجدته فى قراءته وترجمته من متعة.

محمد عنانى

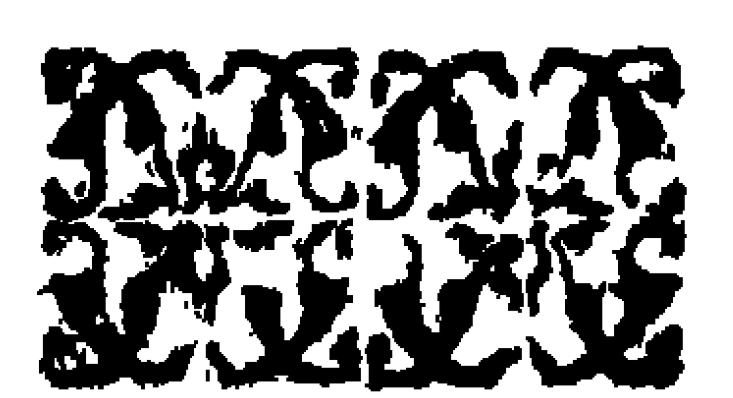
القاهرة - ٢٠١٠

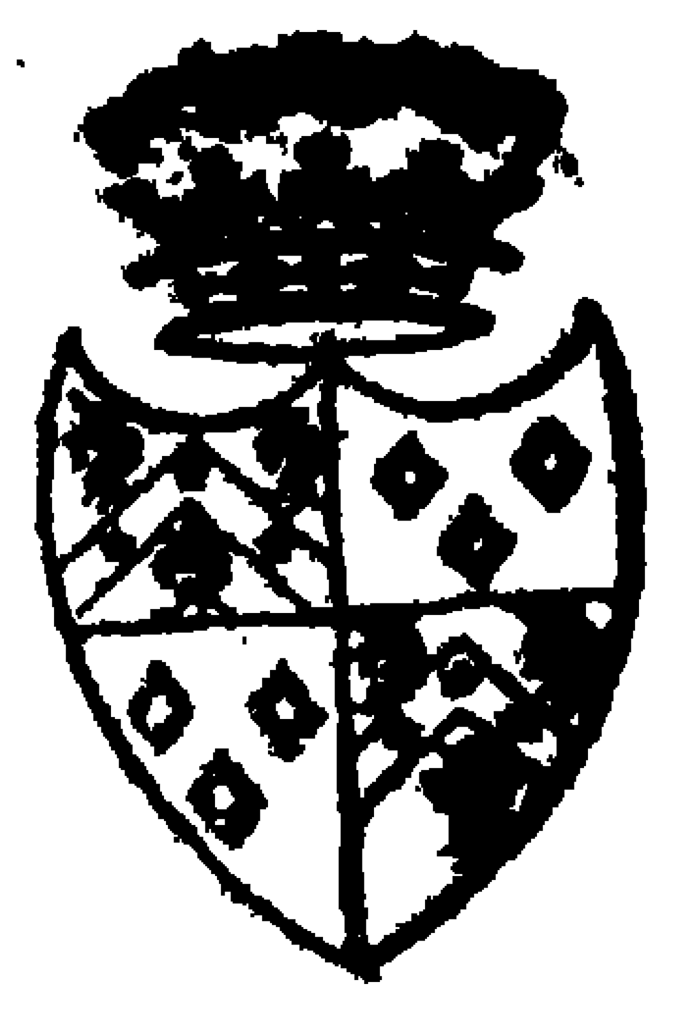
THE Historie of Troylus and Cresseida.

As it was acted by the Kings Maiesties seruants at the Globe.

Written by William Shakespeare.

George Steevens.





LONDON
Imprinted by *G. Eld* for *R. Bonian* and *H. Walley*, and are to be sold at the spred Eagle in Paules Church-yeard, ouer against the great North doore.
1609.



THE TRAGEDIE OF
Troylus and Cresſida.

Actus Primus. Scœna Prima.

Enter Pandarus and Troylus.

Troylus.

Call heere my Varlet, Ile vnarme againe.
Why should I warre without the walls of Troy
That finde such cruell Battell heere within?
Each Troian that is master of his heart
Let him to Field, *Troylus* alas hath none.

Pan. Will this geere ne're be mended?

Troy. The Greeks are strong, & skilful to their strength
Fierce to their skill, and to their fiercenesse Valiant;
But I am weaker then a Womans teare;
Tamer then sleepe, fonder then Ignorance,
Lesse valiant then the Virgin in the night,
And skillesse as vnpractis'd Infancie.

Pan. Well, I haue told you enough of this: For my part, Ile not meddle nor make no farther. Hee that will haue a Cake out of the Wheate, must needes tarrie the grinding.

Troy. Haue I not tarried?

Pan. I the grinding; but you must tarry the boulting.

Troy. Haue I not tarried?

Pan. I the boulting, but you must tarry the leau'ning.

Troy. Still haue I tarried.

Pan. I, to the Leauening: but heeres yet in the word heereafter, the Kneading, the making of the Cake, the heating the Ouen, and the Baking; nay, you must stay the cooling too, or you may chaunce to burne your lips.

Troy. Patience her selfe, what Goddesse ere she be,
Doth lesser blench at sufferance, then I do;
At *Priams* Royall Table do I sit,
And when faire *Cressid* comes into my thoughts,
So (Traitor) then she comes, when she is thence.

Pan. Well.
She look'd yesternight fairer, then euer I saw her looke,
Or any woman else.

Troy. I was about to tell thee, when my heart,
As wedged with a sigh, would riue in twaine,
Least *Hector*, or my Father should perceiue me:
I haue (as when the Sunne doth light a-scorne)
Buried this sighe, in wrinkle of a Smile;
But sorrow, that is couch'd in seeming Gladnesse,
Is like that myrth, Fate turnes to sodaine Sadnesse.

Pan. And her haire were not somewhat darker then *Helens*, well go too, there were no more comparison betweene the Women. But for my part she is my Kinswoman, I would not (as they terme it) praise it, but I wold some-body had heard her talke yesterday as I did: I will not dispraise your sister *Cassandra's* wit, but——

Troy. Oh *Pandarus!* I tell thee *Pandarus*,
When I do tell thee, there my Hopes lye drown'd:
Reply not in how many Fadomes deepe
They lye indrench'd. I tell thee, I am mad
In *Cressids* loue. Thou answer'st she is Faire,
Powr'st in the open Vlcer of my heart,
Her Eyes, her Haire, her Cheeke, her Gate, her Voice,
Handlest in thy discourse. O that her Hand
(In whose comparison, all whites are Inke)
Writing their owne reproach; to whose soft seyzure,
The Cignets Downe is harsh, and spirit of Sense
Hard as the palme of Plough-man. This thou tel'st me,
As true thou tel'st me, when I say I loue her:
But saying thus instead of Oyle and Balme,
Thou lay'st in euery gash that Loue hath giuen me
The Knife that made it.

Pan. I speake no more then truth.

Troy. Thou dost not speake so much.

Pan. Faith, Ile not meddle in't: Let her be as shee is, if she be faire, 'tis the better for her: and she be not, she ha's the mends in her owne hands.

Troy. Good *Pandarus*: How now *Pandarus*?

Pan. I haue had my Labour for my trauell, ill thought on of her, and ill thought on of you: Gone betweene & betweene, but small thankes for my labor.

Troy. What art thou angry *Pandarus*? what with me?

Pan. Because she's Kinne to mee, therefore she's not so faire as *Helen*, and she were Kinne to me, shee would bee as faire on Friday, as *Helen* is on Sunday. But what care I? I care not and she were a Black-a-Moore, 'tis all one to me.

Troy. Say I she is not faire.

Pan. I do not care whether you doe or no. Shee's a Foole to stay behinde her Father: Let her to the Greeks, and so Ile tell her the next time I see her: for my part, Ile meddle nor make no more i'th'matter.

Troy. *Pandarus.* *Pan.* Not I.

Troy. Sweet *Pandarus.*

Pan. Pray you speake no more to me, I will leaue all as I found it, and there an end. *Exit Pandar.*

Sound Alarum.

Tr. Peace you vngracious Clamors, peace rude sounds,
Fooles on both sides, *Helen* must needs be faire,
When with your blood you dayly paint her thus.
I cannot fight vpon this Argument;

It

15 The Folio cancel of the original setting of the first page of *Troilus and Cressida*, backing the end of *Romeo and Juliet*

المقـــدمة

١- هذه المسرحية وهذه المقدمة:

درجتُ فى مقدماتى السابقة لترجمات شيكسبير فى هذه السلسلة، خصوصًا منذ عام ٢٠٠٤، على التمهيد للنص بملاحظات أستقيها من دراسات كبار النقاد العالميين، وأقدمها فى فصول تيسر استيعابها بناء على مفهومى الخاص كقارئ وناقد عربى للنص، حتى أرسم للقارئ والدارس الطريق الذى أراه كفيلاً بتفهم النص الشيكسبيرى من وجهة نظر معاصرة، ومن ثم تذوقه باعتباره نصًّا أدبيًّا ومسرحيًّا ينتمى إلى ثقافة مختلفة عن ثقافتنا، وعالمٍ يختلف عن عالمنا. وكنت أتبع فى هذا الأسلوب النهج الخاص بى، واضعًا نصب عينى ما ييسر للقارئ العربى تجاوز الخلافات النقدية والاختلافات الثقافية، ومستعينًا بالحواشى التى تساعد الدارس المتخصص والمترجم المحترف على إدراك ما التزمته من سبل فى تذليل الصعوبات الناجمة عن الخلافات والاختلافات المذكورة، وهو ما لا ألجأ إليه عند تقديم ترجمة لنصوص معاصرة، إذ تَنْصَبُّ مقدماتى لها على التمهيد دون التذليل، ثم لا أُذَيِّلها بحواش هى فى غنى عنها، ما دامت فى لغتنا المعاصرة الكفاية لتقديم الصورة الصادقة للغة النصوص المعاصرة، مثل نصوص هارولد پنتر، (انظر **عشر مسرحيات مختارة**، ٢٠٠٧، و**المسرحيات الكبرى فى مجلدين** ٢٠١٠).

كما دأبتُ فى مقدماتى للمسرحيات الشيكسبيرية التى ترجمتُها فى السنوات الأخيرة على تبيان تطور النظرة النقدية العالمية لهذه المسرحيات، خصوصًا فى ربع القرن الأخير ومطلع القرن الجديد، وكنت فى بعض الأحيان أعرض للآراء النقدية المختلفة التى وَلَّدَتْها النظرية النقدية الحديثة بصورة موجزة فيما يشبه الببليوغرافيا المشروحة، فهذه الآراء كثيراً ما تشتط وتبالغ، وعادة ما لا يتجاوز طول الدراسة الواحدة التى تقدمها ثلاثين صفحة أو نحو ذلك، وإدراجُها مُهم لأنها فى نظرى ترسم مسار التفكير النقدى فى السنوات

الأخيرة، وترصد كيف نشأ مذهب وازدهر فى مرحلة ما ثم خَبَتْ وَقْدَتُه وجِدَّتُهُ حتى كاد يتوارى، وكيف كانت تلك المذاهب النقدية تتداخل وتشتبك مع بعضها البعض، حتى ليصعب على "مُصنِّف" المذاهب فصلُ أحدها عن قرينه، مثل تداخل المنهج النسوى مع المنهج النفسى، أو مع المنهج الاجتماعى، أو السياسى، ولم أكن فى مقدماتى حَدِبًا على "فك اشتباكها" بل كنت حريصًا على تبيان تداخلها وإظهار محاولات النقاد بناء نظرة نقدية على نظرة أخرى، بمبرر أو بلا مبرر، وكيف يحاول بعضهم "تطويع" النص الأدبى لإظهار صواب مذهبه الخاص ولو تطلب ذلك أن "يفرض" عليه مفهومات معينة قد لا يدركها قارئ النص أو مُشاهد المسرحية بيسر أو لا يدركها على الإطلاق. وكنت فى مقدماتى أشير إلى أمثال هذه المحاولات فأعلق عليها أحيانًا وأمسك عن التعليق فى معظم الأحيان.

ولكننى سأبدأ هذه المقدمة بدايةً تختلف عن بدايات مقدماتى السابقة، فأبين أولاً كيف أدّى الاختلاف الذى جاءت به النظرية النقدية الحديثة (منذ رولان بارت وچاك دريدا) إلى تغيير شامل فى النظرة إلى قضية "الأنواع الأدبية" التى كانت ولاتزال المصطلح "المريح" للتصنيف المسرحى، منطلقًا من اعتبار نص **طرويلوس وكريسيدا** نصًا لا ينتمى إلى أى "نوع" ثابت الملامح، ومن أن القول بأنه " طليعى" أو " تجريبى" ، كما ذهب الكثيرون إلى ذلك، قولٌ لا يشفى غليل من درج على الفصل بين الكوميديا والتراجيديا، ناهيك بالأنواع التى لا تنتمى بصورة حاسمة إلى أيهما مثل المسرحية التاريخية أو الرومانسية إلخ. فالطابع الطليعى أو التجريبى مُتَلّونٌ مغامر يصعب أن يحدد أحدٌ ملامحه أو يضع له قواعد أو حتى سمات مهما تكنْ فضفاضة. وإذا قلنا إن المسرحية حديثة بمعنى أنها تنتمى لعصرنا لم نكن فى الحقيقة نحدد ملامح فنية، فهو قول تصعب ترجمته إلى سمات مسرحية أو أدبية "تريح" من يريد "الإجابة" التى تأتى بالاطمئنان إلى شىء ثابت واضح، خصوصًا بعد أن كُتِبَتْ كُتُبٌ كاملة عنها، وخُصصت لها فصول كاملة فى كتب أخرى، وقد يتسع المجال لعرض عدد منها فى هذه المقدمة.

٢- النوع المسرحي: مسرحية مشكل
ام مسرحية مشكلة؟

تصادفنا عند التعرض لنوع مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** التى يكاد يجمع النقاد على أنها مسرحية مشكل (problem play) صعوبة تحديد معنى "المشكل" ، وهو المصطلح الذى كنت تناولته فى مقدمة ترجمتى لمسرحية **العبرة بالخاتمة** (القاهرة ٢٠٠٩، ص ٢٤-٢٩) بشىء من التفصيل، وأحيل القارئ الذى ينشد الاستزادة إلى تلك الصفحات، ولكننى سوف أميز هنا بين ما أعتبره الأساس لهذا المصطلح، وهو التمييز بين 'المشكل' من زاوية الشكل المسرحى (والأنواع المسرحية التقليدية) وبين 'المشكل' من زاوية المادة المسرحية، أو ما قد يسميه البعض "موضوع" المسرحية، محاولاً فى هذه العجالة إقامة الرابطة الوثيقة بين الشكل والمادة، فهما لا ينفصلان قط، وإن كان النقاد حتى الربع الأخير من القرن العشرين يفصلون بينهما، بل مازال الكثيرون يفعلون ذلك، وإذا شئنا التبسيط قلنا إن بعضهم يعتبرون "الإشكال" قائمًا فى الشكل المسرحى وحده ويرجع إليه، والبعض الآخر يراه فى المادة التى تعالجها المسرحية، وكنت فى مقدمتى **للعبرة بالخاتمة** قد أوردت نماذج منفصلة لهذا وذاك، ولكن الربط بينهما محتوم وقائم، وسبيلنا إلى ذلك أن ننظر إلى المسرحيات الثلاث التى تعتبر من المسرحيات "المشكل" عند شيكسبير فى ضوء بعض ما أتت به النظرية النقدية الحديثة، وخصوصًا النظرة 'الدينامية المتكاملة' إلى النص (إذا استعرنا التعبير من يوسف مراد، ومصطفى سويف) باعتباره كيانًا حيًّا فى سياق تاريخى وفلسفى زاخر بالتحولات، والمسرحيات الثلاث هى (بترتيب كتابتها) **طرويلوس وكريسيدا** (١٦٠١ - ١٦٠٢) **والعبرة بالخاتمة** (١٦٠٢ - ١٦٠٤) **ودقة بدقة** (١٦٠٤ - ١٦٠٥).

ويُجمع المحدثون على أن الفترة التاريخية التى كُتبت فيها المسرحيات المشكل كانت تتميز بتغيرات ربما لم تكن مسبوقة فى حياة انجلترا وحياة الشاعر، وخصوصًا فيما يسمى 'بالمؤسسات' التى شكلت صورة المجتمع الحديث فى بواكيره، على نحو ما أوضحت فى مقدمتى لترجمة **زوجتان مرحتان من وندسور** (القاهرة ٢٠٠٨) وذلك فى مجالات

متداخلة من السياسة، مثل شيخوخة الملكة وما صاحبها من تمرد اللورد إيسيكس وإعدامه، ثم وفاة الملكة واعتلاء الملك چيمز الأول عرش انجلترا، إلى الدين (والصراع حول البروتستانتية وشتى صورها) والأسْرة، وهو ما سبق لى أن ناقشته فى مقدمة المسرحية المذكورة، والقانون والاقتصاد، وخصوصًا نشأة الطبقة المتوسطة والانشغال بالتجارة نتيجة التوسع الجغرافى والاستعمار (فى العالم الجديد وخصوصًا مستعمرة ڤيرچينيا الأمريكية) إلى جانب ما ذهب إليه المبدعون فى إبداعهم من طرائق التعبير عن هذه التحولات فى شعرهم وأعمالهم المسرحية، وكلها يفيد ما رآه الجميع من معانٍ جديدة للإنسان وللإنسانية، كما يوضح ذلك هارولد بلوم (Bloom) فى كتابه الضخم الرائع "شيكسبير وابتكار معنى الإنسان" (١٩٩٨). ومن الطبيعي، وفقًا لمنطق الأشياء وليس فقط لمنطق المذهب النقدى التاريخى قديمًا كان أو جديدًا، أن يلمس القارئ تأثير هذه التحولات فى الأعمال الأدبية، وخصوصًا فى المسرح الذى كان الفن الجماهيرى الأول قبل اختراع السينما والتليفزيون وقبل نشأة الصحافة بمعناها الحديث. فإذا كان من الشائع فى زمن شيكسبير تأكيد التناغم والنظام فى المجتمع، على الأقل على المستوى الرسمى (أى من جانب رجال الحكومة) فإن النصوص الأدبية التى كُتبت فى تلك الفترة تُفصح فى حالات كثيرة عن فساد هذا الزعم، إذ كان الفنانون وفى طليعتهم كُتّاب المسرح يشعرون ويعبرون عن إدراكهم للتحولات الجارية على كل المستويات المشار إليها فى مطلع هذه الفقرة أو بعضها، وهى التى تبرز بوضوح فى المسرحيات المشكل الثلاث، وهذا فى رأى سايمون باركر (Barker) (٢٠٠٥) هو ما أدى إلى ابتكار مصطلح المشكل، ما دامت هذه المسرحيات تتسم بدرجة من 'القلق' شكلاً ومادةً تكفى لفصلها عما سبقها وما لحقها من نصوص شيكسبير.

كان المعهود حتى القرن العشرين وصف هذه المسرحيات بأنها من نوع "الكوميديا السوداء" أو الكوميديات المشكل، بسبب وجود عناصر تراجيدية واضحة فيها، وبسبب ميلها إلى الواقعية اللاذعة، ومعالجتها الحب الجنسى (بدلاً من الحب الرومانسى). وكان ذلك تبسيطًا مُخِلاً لها وللكوميديات السابقة، ففى بعض الكوميديات السابقة عناصر

يصعب إطلاق صفة الكوميديا عليها، مثل التعذيب الذى تعرض له مالڤوليو فى الليلة الثانية عشرة ومثل النهاية المؤلمة لشيلوك فى تاجر البندقية، ولم يفكر أحد فى وصف هذه أو تلك بالمسرحية المشكل أو بأنها تراجيكوميدى (انظر مقدمتىَّ للمسرحيتين فى هذه السلسلة). وعندما أصدر تليارد (Tillyard) كتابه الذائع مسرحيات شيكسبير المشكل، عام ١٩٥٠، لم يكتف بالاستناد إلى الاختلاف الشكلى بين المسرحيات المشكل وغيرها من 'الأنواع' المسرحية عند شيكسبير، بل أضاف إلى ذلك الاختلاف فى المادة موحيًا بأن المسرحية المشكل مسرحية مشكلة أيضًا، وذلك بإصراره على أن تتضمن هذه الفئة مسرحية هاملت أيضًا، ويبدو فى هذا تأثره بالناقد ف.س. بوس (Boas) الذى أضاف هاملت إلى هذه الفئة، مستعيرًا هذه الفكرة (أى القول بأن هذا 'النوع' المسرحى يناقش قضية ما) من المصطلح الذى كان يطلق فى أواخر القرن التاسع عشر على مسرحيات چورج برنارد شو (Shaw) وهنريك إبسن (Ibsen). وهكذا فإن المصطلح الذى يتفق النقاد على أن إدوارد داودن (Dowden) قد ابتكره فى عام ١٨٧٧ (فى الطبعة الثالثة من كتابه شيكسبير: دراسة نقدية لذهنه وفنه) لوصف هذه المسرحيات، سرعان ما تغير معناه فى كتاب بوس (شيكسبير وأسلافه) عام ١٨٩٦، من خلال توسيع دلالة الصفة (المشكل/ المشكلة). والطريف أن برنارد شو كان يرى فى المسرحيات الشيكسبيرية المشكل الثلاث برهانًا على 'حداثة' شيكسبير فى مقدمته لأحد كتبه عام ١٩٠٦.

كان تليارد إذن هو أول من أقام الرابطة بين المسرحية المشكل ومسرحية المشكلة، وإن كان فى تحليله لسمات هذه الفئة يركز على خيوط المادة الدرامية (أو الثيمات) التى تعالجها هذه المسرحيات. ففى الصفحة الثانية من كتابه المذكور يقارن بين مسرحيتى العبرة بالخاتمة ودقة بدقة معًا وبين "الطفل المشكل الذى لا تفلح أى جهود فى إعادته إلى السلوك السوى" وبين مسرحيتى هاملت وطرويلوس وكريسيدا معًا وبين "نوع ثانٍ من الطفل المشكل الحافل بما يثير الاهتمام والمتسم بالتعقيد" ، وينتهى إلى أن "هاملت وطرويلوس وكريسيدا من المسرحيات المشكل لأنهما تعالجان مشكلات مهمة وتعرضانها: وأما العبرة

بالخاتمة ودقة بدقة فهمـا كذلك لأنهما مشكلتـان فى ذواتهما'' . أى إنه حتى فى توسيع دلالة المصطلح كان يميز بين الدلالتين المذكورَتين أعلاه.

ورغم ما شاع من نقض لإدراج **هاملت** فى هذه الفئة، خصـوصًا بسبب المنطق الذى يستند إليه كتاب و. و. لورانس (Lawrence) ''**كوميديات شيكسبير المشكل**'' (الطبعة الثالثـة لكتابه صـدرت فى عام ١٩٧٠)، فإن الاسـتناد إلى المادة التى تعالجـها المسرحـية وحدها من دون شكلها المسـرحى لابد أن يُفضى إلى إدراجها. إذ يشرح تليـارد فى كتابه أنسس تحليله للمادة الدرامـية قائلاً إن المسـرحيات الأربع تتضـمن عدة عناصر تجـمع بينها وتميزها عن غيـرها، فأما العنصر الأول فهو أن فى كل منهـا انشغالاً ''بالعقيـدة الدينية'' والكثيـر من التأملات التجـريدية التى تدور حول تجارب وخـبرات يافع ''يلاقى صدمة'' وعليه أن '' يكبر'' بمعنى أن ''ينمو ويتطور'' بسرعـة، مثل هاملت، وبرترام فى **العـبرة بالخاتمة** وكلوديو فى **دقة بدقة**، وطرويلوس. والعنصر الثـانى هو أن سرعة الانطلاق فى طريق النضج يحـدث ليلاً إذ ينشط الفكر العـميق فى هدأة اللـيل وظلامه. وأما العـنصر الثالث فهو أن هذه المسرحـيات جميعًا تقوم على الإحساس بوجود عـلاقة ارتباط وعلاقة تناقض أيضًا فيمـا بين الأجيال المتعاقبة. وكأنما كـان تليارد يستبق الرد على ذلك بأن هذه الملامح غير مقصـورة على المسرحيات المشكل، تدارك تعريفه قائلاً إن مـا يميز المسرحيات المشكل هو زيادة تركيز هذه العناصر فيها.

وأما الرد الحاسم على زعم تليارد أن **هاملت** مسرحية مشكل (ما دامت تعالج مشكلة أو قضيـة كالأخريات) فقد تأخر حـتى عام ١٩٨٧ حين أصدر ڤيـڤيان توماس (Vivian Thomas) (الأستاذ السابق فى جامعـة برمنجهام) كتابه ''**الكون الأخلاقى للمسـرحيات الشيكسبيرية المشكل**'' (الطبعة الثـانية ١٩٩١) الذى أفاض فيه (فى المقدمـة وفى فصول الكتاب) فى الحديث عن صفات المسرحيـة المشكل شكلاً ومادة، قائلاً فى مقدمته (ص ٤) إن ''**هاملت** بالقطع مأسـاة، ليس هذا فحسب، بل هى نوع خاص من المأسـاة، بل أكثر أنواع المأسـاة شيـوعًا وقُربًـا من قلوب رواد المسرح فى انجلتـرا فى العصـرين الإليزابيـثى واليعقـوبى، ألا وهو تراچيديا الثأر'' مضـيفًا إن أهم سمـة تتسم بها المسرحـيات المشكل

الثلاث وتميـزها عن غيرها هـى استحـالة تصنيفهـا مثل هذا التصنيـف المقنع. وكنت قد أوردت فى مقدمتى لترجمة **العبرة بالخاتمة** مقتطفًا من أقوال پيتر أور (Ure)، الذى أصدر فى عام ١٩٦١ كتابًا بعنوان **شيكسبير: المسرحيات المشكل** وهو الذى يضيف فى عنوانه الجانبى مسرحية **تايمون الأثينى**، معلنًا عن ضرورة توسيع المفهـوم ومُضْمرًا قبوله 'لمبادئ' تليارد، ولكن محاولته لم يُكتب لها التوفيق، على ما فى لغته من تلافيف وما فى أسلوبه من تعقيـد يوحى بالعمق، إذ صدر للباحث الراحل روسـيتر (Rossiter) فى العام نفسه الكتاب الرائع الذى اعـتمدت فى مـقدماتى السابقـة كثيـرًا عليه، وعنوانه **ملاك ذو قرنين** (١٩٦١) والذى يربط فيـه ربطًا وثيقًا جمـيلاً بين السمات الفنيـة (الشكلية) للمسـرحيات وصفات مـادتها الإنسانية، فـهو يحدد انشغال هذه المسـرحيات بقضايـا المفارقة، وعكس الأوضاع (الذى يتجلى فيما تزخر به اللغة من تقديم وتأخـير) واكتشاف حقائق بشعة تحت القواعد السطحـية الظاهرية للنبل والقيمـة الإنسانية. وإزاء هذا، فى رأى روسيتـر، يسير خط بنائى يؤكده ألا وهو عدم "حل" الصراع، وترك خيوط الحدث فى النهاية دون ربط، الأمر الذى لا يُرضى القارئ أو المُشاهد. ويوحى روسيتر، ولو كان إيحاؤه مضمرًا خافت النبرة، بأن الناقد "أور" على حق فى اعتـبار النهـايات التقليدية للكـوميديا والتـراچيديا نهايات مصطنـعة، وبنسبة الامتـياز إلى المسرحيات المشكـل، وعلى كثرة استخـدامه لهذا المصطلح فإن روسيتر ينتهى إلى تفضيل مصطلح 'التراچيكوميدى' الذى يعتبره أدق وأقرب إلى وصف النهايات المفتوحـة للمسرحيات الثلاث، سواء من ناحـية الشكل أو من ناحية القضايا المثارة فى خضم الصراع.

ويتوسع روسيتر بعـض الشىء (ص ١٢٦-١٢٨) فى تحديد ما يرغمنا على الربط بين الشكل والمادة قائلاً إن المسرحـيات الثلاث تثير قضـايا عميقة خاصة بالمـواقف الأخلاقية، ومعنى الأخلاق، والظاهر والبـاطن، وقوة الخداع الكامنة فى اللغة، الأمـر الذى يثير فى المشاهدين إحـساسًا عامًـا يقترب من الاستـهزاء بما يحدث من جـانب من يشاهدهم على المسرح، مهما صدقت نوايا بعضهم، وينفى حتمية حل أمثال هذا "الصراع" المتأصل فى النفس البشـرية، كأنما جُبِلَ الإنسان على الخداع، خـداع الآخرين وخداع نفسـه فى غمار

ذلك، وكأنما كُتب على الجمهور أن يقبل الواقع مستسلمًا لقوة أكبر منه، حتى ولو كانت داخل نفوس أفراد وحسب.

ولكن هذا الربط بين الشكل والمادة لم يكتب له الثبات هو الآخر، ففي عام ١٩٦٣ أصدر إرنست شانزر (Schanzer) كتابه الذى يتناول فيه مصطلح المسرحية المشكل تناولاً يقصر معناه على مسرحية 'المشكلة' ، ويجتهد - بل يبذل جهدًا جبارًا - لدحض حجج بوس وتليارد وغيرهما، وكان يركز فى كتابه الذى جعل عنوانه ''**مسرحيات شيكسبير المشكل: دراسة لمسرحيات يوليوس قيصر ودقة بدقة وأنطونيو وكليوباترا**'' على مشكلات الأخلاق فى مسرحيات شيكسبير، ولم يكن فى ذلك يبتعد كثيرًا عن التيار النقدى الذى شاع بعد الحرب العالمية الثانية، ويقول فى عبارة شاع اقتطافها إن المسرحية المشكل:

> مسرحية نجد فيها انشغالا بمشكلة أخلاقية تمثل أساسًا لها، وهى تُقدم إلينا بأسلوب يجعلنا نتشكك فى مواقفنا الأخلاقية، بحيث يمكن بل من المحتمل أن يؤدى ذلك إلى ردود فعل قَلِقَةٍ مُفَتَّتَةٍ فى أذهان الجمهور. (ص ٢-٣).

ويستمر شانزر فى إقامة 'دعواه' التى يرفضها معظم نقاد شيكسبير اليوم، بل أكاد أقول 'جميع' نقاد شيكسبير، بسبب افتراضاته التى تجاوزها العصر الحالى، فإشارته إلى الجمهور - قراءً ومشاهدين - بضمير المتكلم الجمع 'نحن' تتضمن تعميمًا يفتقر إلى الدقة العلمية، فمن يا ترى المقصود؟ جماعة واضحة المعالم متجانسة الأفراد؟ وما المقصود 'بمواقفنا الأخلاقية' ؟ هل كانت المواقف نفسها التى تميز بها جمهور المسرح وقراؤه فى مطلع القرن السابع عَشر؟ وفى لندن خصوصًا؟ وهل كانت أخلاق رواد المسرح الجماهيرى تتفق مع أخلاق مشاهدى المسرح فى البلاط، أو مواقف المنشقين السياسيين فى البرلمان الذين كانوا يعارضون المسرح على أساس بعض القيم الأخلاقية؟ لا نستطيع القطع فى هذا، والحق أن مسار النقد الأدبى الأوروبى فى الفترة من ١٩٥٠ - ١٩٧٠ يُبطل أمثال هذه التعميمات، وخصوصًا بعد ظهور النظرية الأدبية الحديثة التى ترفض 'المطلقات'

وأمثال هذه 'التعميمات' فيما أتت به من مذاهب النقد الثقافى (انظر مقدمتى لترجمة كما تحب، القاهرة ٢٠١٠).

ومن الطريف أن بفنجتون (Bevington)، محرر طبعة آردن للنص المحقق المنشور الذى اعتمدت عليه فى الترجمة، يقول فى مقدمته إنه يرفض تصنيف المسرحية فى هذا الباب أو ذاك، مستشهداً بآراء النقاد الذين قالوا إنها مأساة، على الرغم من إقرارهم بأنها تفتقر إلى 'التطهير' ولا تثير تعاطفاً عميقاً مع الشخصيات، وبآراء الذين قالوا إنها تاريخية ما دامت تصور جانباً من تاريخ حرب طروادة، مؤكدين بناءها القصصى المفكك ومزجها الفكاهة بالجد، ومشيرين إلى أن عدداً من المسرحيات التاريخية يتضمن عناصر تاريخية، ثم يرد على هؤلاء قائلاً إن بعض المأساوات المزعومة (مثل **يوليوس قيصر** و**كوريولانوس**) كثيراً ما تكون تاريخية. ويضيف بفنجتون قائلاً إن مصطلحى ''الكوميديا الساخرة'' أو ''المسرحية المشكل'' مصطلحان مفيدان ويصلحان لتحليل إصرار المسرحية على التهكم والسباب - مستشهداً بآراء عدد كبير من النقاد - ولكن المصطلحين فى رأى بعض المراقبين (حسبما يقول) يتسمان بسهولة خادعة أو 'ضبابية' فى الدلالة، إذ لا يتوافر اتفاق حول ما يشكل 'المسرحية المشكل' مستشهداً برأىٍ أو استعراضٍ قام به مايكل جيميسون (Jamieson) فى مقال له نشر عام ١٩٧٢، ثم ينتهى إلى أن يقول: إذا كنا سوف نجد اتفاقاً فى الآراء، مهما يكن، فهو أن **طرويلوس وكريسيدا** مسرحية تجريبية، تتميز فى كل ما فيها بالمزج والخلط فى القالب، والنغمة، والنوع والأسلوب. ومثل هذه المسرحية تحتاج إلى قراءة شاملة لكل ما فيها لا إلى أن نحشرها حَشْراً فى خانة قد لا تناسبها من خانات التصنيف النوعى (ص ٥).

وبفنجتون محق فى القول بأن هذه المسرحية 'تجريبية' وباختلافها فى القالب الدرامى والنغمة والأسلوب عما عداها، ولكن **طرويلوس وكريسيدا** قد أغرت جون درايدن نفسه الشاعر العظيم (الذى يعتبر أبا النقد الإنجليزى - انظر **درايدن والشعر المسرحى**، مجدى وهبة ومحمد عنانى ١٩٦٣، ١٩٨٢، ١٩٩٤) بأن يعتبرها مأساة وأن يعيد كتابتها وتقديمها على المسرح فى أواخر القرن السابع عشر فى صورتها التى تتفق مع قواعد المأساة

الكلاسيكيـة، وتغرى المحدثين بتـقديمها فى صـورة كوميـديا جادة أو 'سوداء'، ومن ثم فعلينا أن ننظر إلى مسار النقد الحـديث لهذه المسرحية باعتباره مؤشرًا أو مـجالاً يتبدى فيه تطور النظرية الأدبية الحديثة نفسه، وسوف أرصـد الآن، كما وعدت فى الفقرة الثالثة من القسم الأول من هذه المقدمة، تأثير هذه النظرية في النـقد الشيكسبيرى ومتوسـعًا بعض الشيء فى معنى النوع الأدبى للمسـرحية باعتبارها نموذجًـا للمسرحية المشكل (ومـسرحية المشكلة).

٣- تأثير النظرية النقدية الحديثة فى النظر إلى المسرحية:

أول ملمح من مـلامح التـغـييـر فى مـسار النقـد الأدبى والمسـرحى الحـديث لنص طرويلوس وكريسيدا، هو توارى محاولات الفصل بين الأنواع المسرحية، خصوصًا بسبب نشأة المسرح الحديث وابتداع 'أنواع' لم تكن معهودة فيما مضى (من المسرح الفكرى، إلى مسرح العـبث إلى مسرح پنتر... إلخ) وهكذا بـدأ النقاد يجدون فى مصطلح المسـرحية المشكل/ المشكلة مـرونة كافية تسـمح لهم باعتـباره صالحًا للتـطبيق على أى نوع، بل إن بعضهم لم يعد يرى له فائدة، إلا بصفتـه مؤشرًا على قلق النقاد بشأن هذا النص وغيره. والأهم من هذا هو المنطق الذى دعا المحدثين إلى تجاوزه تمامًـا، وتناول المسرحية من زوايا جديدة لم تكن فى ظنى مـألوفة للقدماء مـثل علاقة الحب بصورة الذات والهـوية، ومثل مداخل التـحليل النفسى، والنـقد النسوى، والمداخل التـاريخيـة (القديمة منهـا والجديدة) والدلالات الخاصة للمسرحية لعصر شيكسبير وعصرنا نفسه.

والملمح الثانى هو ما أشرت إليه فى مطلع القسم الثانى من هذه المقدمة من الربط بين الغموض 'الدلالى' (أو ما يسمى 'الرؤية') وبين 'الانحراف' الأسلوبى أو البنائى، أى إن 'المادة' الإنسانيـة المعالجـة تملى الشكل الفنى الخاص بـها. وهكذا قال بعـض النقاد إن مسرحية مثل طرويلوس وكريسيدا، بما فيها من نغمة متـشائمة، شأنها فى هذا شأن كل مسرحية من المسرحيات المشكل، تمثل انقطاعًا (أو 'قطيعة' بلغة نقادنا العرب المحدثين) فى

مسار الشاعر من الزاوية النفسية أو 'المعنوية' (أو الأخلاقية بالمعنى العريض للكلمة) وإن هذا الانقطاع يتبدى فى الاختلافات 'الشكلية' ، من حيث النوع المسرحى وخصائصه الفنية، ومن حيث اللغة والأسلوب. ولم يقبل الكثيرون هذه 'القطيعة' فأدانها البعض والتمس البعض الآخر الأعذار لها، ولكن الحيرة والتردد كانتا واضحتين عند معظم نقاد هذه الفترة.

وسرعان ما أدت هذه الحيرة التى كانت تمثل سمة أساسية من سمات المذهب التقليدى إلى دعم مواقف بعض المحدثين المعادين للتصنيف والتبويب، فرفضوا ما كان البعض يقولون به من تفوق التراجيديا أو الكوميديا الصريحة على هذه الأنواع 'المختلطة'، على نحو ما كان يقول به النقاد فى فترة ما بين الحربين مثل و. و. لورنس عام ١٩٣١ (الذى سبقت الإشارة إلى كتابه فى سياق إدراج أو استبعاد **هاملت** من فئة المسرحيات المشكل). وكان من أوائل من أعادوا للمسرحيات 'المشكل' اعتبارها الناقد ريتشارد هويلر (Wheeler) فى كتابه **تطور شيكسبير والكوميديات المشكل** (١٩٨١) ومن بعده نورثروب فراى (Northrop Frye) فى كتابه **أسطورة الخلاص: تأملات فى مسرحيات شيكسبير المشكل**، ١٩٨٣ . وكان ذلك كله من ثمار الفكر الجديد الذى أتت به النظرية النقدية الجديدة، وإن لم يكن من ثمارها هى نفسها، وسوف ألخص فى الفقرات التالية أهم مسارات هذا الفكر.

من أوضح الاتجاهات العامة للفكر النقدى القائم على النظرية النقدية الحديثة - كما يقول سايمون باركر (٢٠٠٥) - إعادة النظر فيما يسمى "الأدب المعتمد" أى مجموعة النصوص التى شهد لها القراء والنقاد بالامتياز على مر العصور، إذ شرع الفكر النقدى الجديد يطعن فى أسس هذا الحكم الذى يسلم به الجميع فيما يبدو، قائلاً إنه يقضى بتفوق الذكور وذوى البشرة البيضاء مثلاً على الإناث وأصحاب البشرة غير البيضاء، وهو ما يوحى ضمنًا بوجود تحيز (قد يكون غير مبرر) للذكور ولأبناء الغرب، وقد شهدنا منذ الثمانينيات تحولاً فعْليًّا نحو توسيع رقعة الأدب 'المعتمد' ، كان من ثماره إدراج الكثير من أدب النساء وآداب الشعوب غير البيضاء فى إطار الأدب العالمي، وأظن أن فوز بعض

هؤلاء بجائزة نوبل فى الآداب من المؤشـرات على هذا التحول. وكان الفكر الجـديد يقول (ولا يزال) إننا ما دمنا نطبق معايير مـحددة لتمييز الأدب 'العظيم' ، وندرج فيها عناصر فنية وغير فنـية، فلا ينبغى لنا أن نقتصر فى دراسـتنا على أدب أصحاب 'الأدب المعتمد' التقليديين، وأما فى إطار دراما عصر النهضة الأوروبية، وما دمنا نسلم بأن شيكسبير شاعر عظيم، فلا ينبغى أن نتجاهل آثاره الأدبية التى كانت أقل حظًا من زاوية النجاح الجماهيرى أو التأثير فى القراء والمشاهدين، فهذان عنصران غير فنيين، وربما نجد فى كتابات معاصريه من يعالج الموضوعات 'الكبرى' التى يعالجها، ومن يتسم عـمله بالصفات والأبنية الفنية نفسـها لديه، من دون أن يلقى النجـاح الجماهيرى نـفسه أو يؤثر فى القـراء والمشاهديـن التأثير نفـسه، وقد تجسد هذا فى اكـتشاف كاتبـة مسرحية تدعى إليـزابيث كيرى (Cary) وكانت من معاصـرى شيكسبير، وأصدرت فى عام ١٦٠٤ مـسرحية بعنوان مأساة مريم: ملكة اليهـود الحسناء، ونُشرت فى عـام ٢٠٠٣ ضمن مجـموعة من مـسرحيات عـصر النهضة، وإن لم يحكم النقـاد بعد على جودتها. وهكذا أخذ النقـاد فى السنوات الأخيرة يراجـعون الأحكام النقـدية التى رسخت عن امـتيـاز تراجيـديات شيكسـبيـر الصريـحة وكوميدياته الصريحة على المسرحيات المشكل، ومن بينها هذه المسرحية، كما ذكرت، التى أصبحت تقدم فى كل موسم مسـرحى على المسارح الأوروبية والأمريكية، جنبًا إلى جنب مع مسرحـيات شعوب أخرى، ومسـرحيات من تأليف رجال ونساء، ومـا زلت أذكر أنها كانت من المسرحيات التى شـاهدتُها أكثر من مرة (من تقديم فرقة شيكسـبير الملكية بمسرح أولدويتش بلندن) عام ١٩٦٥، إذ كنتُ ملمًّا بالنص أكاد أحـفظه كله منذ صيف ١٩٥٩ - (كما ذكرت فى التصدير).

ومن ملامح الفكر النقدى القائم على النظرية النقدية الحديثة أيضًا - كما هو معروف ومشهور - إدراك أصـحابه لانتماءاتهم السياسـية وللانتماءات السياسـية للنظريات النقدية السابقة، إذ يقـول هؤلاء إن النقد التقليدى كان يقوم علـى إحساس مضمر أو مسـتتر بأن افتراضاته وممارسـاته ظاهرة البراءة، بمعنى أنها فيما يبدو غيـر منحازة لمذهب سياسى دون سواه، أو أنهـا - بالتعبيـر الشائع - موضوعـية إلى أقصى حد ممكن، قـائلين إن النقد

التقليدى يزعم مثلاً أنه لا ضرر من قراءة النشء نصًّا من نصوص الأدب المعتمد ''قراءة دقيقة'' ، فهذه تعود عليهم بفائدة 'تعليمية' بل و'أخلاقية'، أو فى حفظ أبيات أو فقرات كاملة من شعر الشعراء ' المعتمدين' ، فذلك ينمى الحاسة الجمالية واللغوية وقد يساعد أيضًا فى المستقبل على تمييز الغث من السمين (كما كان ماثيو أرنولد يقول) أو فى إدراك ''القيم الخالدة'' فى أدب الماضى، ومع ذلك فأهل الفكر النقدى الحديث يقولون بوجود دلالة سياسية فى الافتراضات التى تقوم عليها تلك القيم الخالدة، ووجود دور لها فى تدعيم النظام الاجتماعى الذى ارتضاه عصرها. ومن أمثلة ''القراءة الدقيقة'' لأدب الماضى قراءة أبى العلاء المعرى مثلاً لشعر المتنبى فى كتاب معجز أحمد، ومن أمثلة الحفظ ما درجنا جميعًا عليه فى دراستنا لشعر الماضى ' المعتمد' من العصر الجاهلى حتى شوقى وحافظ، ومن أمثلة ''القيم الخالدة'' الملامح الجمالية فيما يختاره الشاعر من 'موضوعات' وجدانية أو تاريخية أو وصفية، وبلاغة معالجته لها، وظواهر تلك البلاغة، وهو ما ينطبق على دراستنا لكل شاعر درجنا على اعتباره عظيمًا، سواء كان ذلك فى الأدب العربى أو الإنجليزى أو سواهما، فإذا قرأنا مسرحية عظيمة مثل هاملت لنتبين الطابع المأساوى ''الخالد'' لما يسميه نقاد الغرب 'حال الإنسان' والمقصود به ضعف الطبيعة البشرية، ونستكشف 'النقص' الكامن فى كل إنسان حتى لو كان أعلى رجال الأرض مكانًا، كان ذلك فى رأى المحدثين محاولة 'لتثبيت' الطبيعة البشرية أو 'تجميدها' فى صورة لا تتغير ولا تقبل التغيير، وهكذا يقولون إن قراء المسرحية ومشاهديها اليوم لا يدركون بُعدها التاريخى عن حياتهم بل يستمتعون بما تعنيه لهم الآن مثلما كان النظارة والقراء يستمتعون بها أيام شيكسبير. وهذا فى رأى المحدثين إغفال لِسُنَّة التغيير والحركة التى هى سُنَّة الوجود نفسه، وهم ينحون باللائمة على النقد التقليدى لتجاهله قاعدة من قواعد الحياة نفسها، ويتهمون النقد التقليدى بأنه يخشى أى تغيير، وبأنه يرى فيما يسمى النقد 'الراديكالى' كالنقد الماركسى والنقد النسوى (مذهب نصرة المرأة) خطرًا على الأشكال الاجتماعية (والسياسية) التى بناها أصحاب المصالح الاقتصادية والذكور على مر الزمن وهى الأشكال والنظم التي يُسهم فى ترسيخها النقد التقليدى.

ومن توابع هذا الانشغال بالدلالة السياسية للافتراضات والممارسات النقدية الولوع باستكشاف الطبيعة 'الأيديولوجية' للرؤية التقليدية للعلاقة بين الحياة الإنسانية والثقافة، وإقامة التعارض ما بين النقد القديم وبين 'برنامج التغيير' الذى يدعو المحدثون صراحة إليه، وعلى الرغم من أن النقد الماركسى لم يعد يحتل مكان الصدارة فى النقد الأدبى المكتوب فى السنوات الأخيرة، فإن تأثيره لابد أن يتضح عند إعادة فحص نظرية النقد وممارساته فى الثمانينيات، وذلك - إلى حد ما - بسبب إصراره على سلب 'السلطة' المنسوبة إلى الفرد فى إحداث التحولات الاجتماعية، ناهيك بابتداعها، وإصراره على نسبتها إلى الأبنية أو ما يسمى 'هياكل البناء' ، مثل الطبقات والجماعات والنظم الاقتصادية، وتأكيده للوعى الجماعى للبشر الذين يعيشون فى ظل هذه النظم.

وعلى الرغم من أن معظم مدارس النظرية النقدية الحديثة كانت كثيراً ما ترفض القيود التى تفرضها الماركسية وتنبذ تبسيطها المخل، فإنها كانت تشترك معها فى نظرة (قد تصرح بها وقد لا تصرح) تقوم على أن البشر نتاج لنظم لغوية ونظم ثقافية ونظم للهوية، وتقول بأن هذه النظم هى التى وَلَّدَتْ مفهوم الفرد، وجعلت منه مصدراً لهذه النظم بدلاً من كونه ثمرة من ثمارها.

وأما أهم تأثير أحدثته هذه النظرية النقدية الحديثة فى المذاهب النقدية فى الأعوام الثلاثين الأخيرة فيتجلى فى إدراكها أن المعنى ليس ثابتًا أو مستقراً بل هو متعدد الوجوه و'مشروط' أى يتوقف على السياق الذى يضم النَّصَّ والمتلقى (القارئ أو المشاهد) والعصر بكل ما فيه من عناصر قد تجتمع وقد تفترق فى دلالاتها، فالنصوص التى تتميز بتباين الدلالات مثل نصوص شيكسبير، أو مثل الخُطب السياسية، أو حتى 'العلامات' التى توجهنا من مكان إلى مكان فى حياتنا اليومية، لا تقدم إلينا حقائق شفافة بل عددًا منوعًا من 'مواقع' المعنى التى قد تتضارب، كما بين ذلك تيرى إيجلتون (Eagleton) فى كتابه مقدمة للنظرية الأدبية (الطبعة الثانية ١٩٩٦). وكثيراً ما أتذكر كثيراً أقوال هذا الناقد الفذ عندما أمر فى الطريق الدائرى حول القاهرة بعلامة عليها سهم وتحتها كلمات

تقول "منزل القومية العربية" فكاتبها يعنى - كما هو مفهوم - أن هذا المَخْرَجَ فى الطريق (عكس المَدْخَل) يؤدى إلى شارع القومية العربية، ولكن إيجار الصياغة (المألوف فى الإنجليزية والذى شاع فى العربية المعاصرة) قد يوحى بأكثر من معنى: هنا تنزل، بمعنى تقيم، القومية العربية، أو هنا تنزل، بمعنى تهبط، القومية العربية، أو هنا تنزل أنت حيث القومية العربية . . . إلخ. ناهيك بعبارات مثل 'الحرب العادلة' (الحربُ فى حقٍّ لديك شريعةٌ/ ومن السموم الناقعات دواءُ) أو مثل 'الحب والزواج' ، فهى من النماذج الصارخة على الألفاظ التى تبدو واضحة يسيرة المأخذ وفيها من الإشكاليات ما قد لا يخطر على البال أو ما قد لا يلوح للذهن للوهلة الأولى، فالعبارتان المذكورتان لن يتفق الجميع على دلالاتهما فى ضوء العلاقات الدولية الراهنة وفى ضوء العلاقات ما بين الجنسين فى القرن الحادى والعشرين، مثلما كانتا فى مسرحيات شيكسبير المشكل. وأظن أن لنا أن نتوقف عند التعبير الذى سبق أن سقته بشأن النص وسياقه، فالسياق من العوامل الرئيسية إن لم يكن العامل الرئيسى عند المحدثين فى تحديد المعنى أو المعانى التى يكتسبها النص، وقد غلب عليه اليوم الوصف بكلمة واحدة هى الثقافة، ولنا أن نتوقف قليلاً عندها.

يقول نقاد اليوم، انطلاقًا مما أتى به بارت ودريدا، إن معنى أى نصٍّ مهما تكن طبيعته ليس ثابتًا محددًا سواءً فيما يتعلق بمقصد الكاتب (المؤلف) أو بما فيه من دلالات الألفاظ الظاهرة، فالكاتب أو المؤلف يكتب ('ينتج') النص ولكنه لا يستطيع مهما اجتهد أن يتحكم فى المعنى الذى ينبع من النص ويَصُبُّ فى 'النظم الجماعية' و'التيارات المتقاطعة' للغة؛ أى إن اللغة بطبيعتها كيانٌ جماعىٌّ حىٌّ، وجده المؤلف فى وعيه المستمد من نشأته وعلاقاته بعصره وأهله، وانتهى إليه بحياته الخاصة من الأسلاف، فأخذ منه ما أخذ وأعطى ما أخذه حياةً خاصة فى تصوره، ولكن 'الحياة الخاصة' التى يتصورها أو يطمح إليها المؤلف وَهْمٌ، فما إن يُنْشَرْ النص أو يُقَدَّمْ على المسرح حتى تتحول حياته الخاصة إلى حياة عامة، أى إلى نطاق الثقافة السائدة عند القراء أو مشاهدى المسرح فى لحظة من

اللحظات، وفى عصر معين. وبتعبير آخر يقول المحدثون إن كل نَصٍّ ينبع من ثقافة معينة و يصب فى ثقافة معينة، قد تكون هى نفسها أو تختلف عنها، وكلما ازداد اقتراب ثقافة المصب من ثقافة المنبع ازداد اقتراب تأثير النص فى المتلقى (perlocution) من مقصد مؤلف النص (illocution) على نحو ما يتجسد فى النص نفسه (locution)، وكلما ابتعدت هذه عن تلك، ابتعد هذا عن ذاك! أضف إلى ذلك أنه، حتى فى حال اتفاق أو اقتراب الثقافتين من بعضهما البعض، فإن تعدد المعانى كامن دائمًا فى كل نص، وقد يختلف جمهوران أو قارئان للنص نفسه فى تفهم معانيه وإن اتفق الجمهوران أو القارئان فى الثقافة العامة، ومن المحال القطع بأن قصيدة ما كُتبت فى هذا العصر بالعربية أو الإنجليزية سوف تحظى برد فعل موحد من قراء هذا العصر الذين تتحكم فى كل منهم عوامل نشأته وعلاقاته بعصره وإن بدا أنهم يشتركون فى ثقافة هذا العصر. ويصدق هذا بصفة خاصة على فن المسرح، حيث لا يمثل النص إلا عنصرًا واحدًا من عناصر المسرحية التى يشاهدها الجمهور.

٤- خصائص المسرحية المشكل

يقدم ڤيڤيان توماس فى كتابه الذى أشرت إليه (**الكون الأخلاقى للمسرحيات الشيكسبيرية المشكل**) عرضًا مسهبًا وتفصيلاً دقيقًا لخصائص المسرحيات الشيكسبيرية المشكل الثلاث المتفق عليها فى كتاب كامل، وقد وجدت فيه ما يشفى الغليل بسبب منهجه العلمى الحديث وسلاسة أسلوبه ووضوحه، فقررت أن أقدم خلاصته للقارئ العربى، بقدر ما فهمتُه، فهو يعين قارئ النص على إدراك ما تتفق فيه هذه المسرحيات فيما بينها، وما تختلف فيه عن غيرها من المأساوات أو الملهاوت، مركزًا فى أمثلتى على **طرويلوس وكريسيدا** مثلما ركزت فى عرضى لقضية المسرحية المشكل فى مقدمة **العبرة بالخاتمة** على تلك المسرحية.

يقول توماس فى مقدمة الكتاب (ص ١٤ وما بعدها) إن هذه المسرحيات يجمع بينها أن الجمهور (من قراء ومشاهدين) ينتهون من المسرحية بالنظر فى الأسئلة والتساؤلات التى

تثيرها الأحداث لا بتأمل الإحساس بالفقدان والضياع الذى يميز المأساة ولا بالإحساس بالراحة أو الابتهاج الكامن فى الكوميديات الرومانسية الشيكسبيرية، ومبعث هذا التساؤل هو التناقض الذى يؤدى إلى حيرة الجمهور، قائلاً:

"وأما فى حالة طرويلوس وكريسيدا فيبدو أن الحيرة كانت على مر التاريخ أهم ما تتسم به استجابة الجمهور، وشهدنا فى العهود الأخيرة إغراء بتوجيه المسرحية نحو المأساة ابتغاء تقليل ازدواجية استجابة الجمهور أو ردود أفعاله التى عادة ما تؤدى المسرحية إليها" .

والملمح الثانى الذى يجمع بين المسرحيات الثلاث هو وجود مشهد يضم مناظرة جوهرية ويركز تركيزًا شديدًا على خيوط المادة الأساسية، وهو مشهد يقع فى الموقع نفسه تقريبًا فى كل منها، ففى طرويلوس وكريسيدا يناقش المشهد الثانى من الفصل الثانى قضية القيمة والجدارة والشرف، وفى العبرة بالخاتمة يناقش المشهد الثالث من الفصل الثانى قضية تقدير القيمة الإنسانية من حيث الاعتبارات الذاتية والخارجية، وفى دقة بدقة يناقش المشهد الثانى من الفصل الثانى قضية القانون والعدالة.

والملمح الثالث الذى تشترك فيه هذه المسرحيات هو مناقشتها لقضية السلطة والمراتب واتخاذ القرارات والآثار المترتبة على هذه القرارات بالنسبة للمجتمع ككل ولأفراد بعينهم. والقضية فى طرويلوس وكريسيدا قضية من الذى يتخذ القرارات؟ وما أسسها وما عواقبها؟ والملمح الرابع يتصل بالتناقض الذى جاء ذكره أولاً، ولكنه هنا بين المظهر والمخبر فالبطل المغوار أخيليس يهبط إلى مستوى ارتكاب القتل العمد حين يعجز عن قهر خصمه فى ساحة الشرف أى فى مبارزة فى ميدان القتال يلقى فيها الهزيمة.

ويتصل هذا الملمح الأخير بظاهرة تنفرد بها المسرحيات الثلاث وهو أنها تؤدى إلى درجة كبيرة من الشعور بما يسمى 'الانفصال' أى عدم الانغماس الشعورى فيما يجرى (والانغماس الشعورى من سمات المأساة). ويبدو هذا الانفصال أو الإحساس بالابتعاد كأوضح ما يكون فى طرويلوس وكريسيدا حيث يلعب بانداروس وثيرسيتس دورين

رئيسيين فى الحدث ويؤديان مهمة واحدة إذ يكفلان عدم تعاطف القراء أو المشاهدين مع أية شخصية رئيسية، فهما يكشفان حقائق الواقع المخزية ويعلقان على الأحداث تعليقات تسخر منها، وعلى أقوال 'الأبطال' تعليقات تسلبها معناها المفترض أو ما تدل عليه فى العادة، وكل منهما يستعين بقدرات اللغة على ابتكار صنوف المفارقات والتوريات الساخرة التى تؤكد التناقض وتضمن 'الانفصال' أو عدم الانغماس الشعورى. وهذا هو الملمح الخامس الذى يؤدى فى رأى توماس إلى الملمح السادس، وهو أن أمثال هذه الشخصيات لا يعتبرون 'مهرجين' بل إنهم شتّامون سبّابون يُحَقِّرون من شأن غيرهم فى غضون 'الخلط' الدائر فى الحدث ما بين ما يعتبر حقيقة وما يعتبر وهمًا. وسوف أعود إلى هذين الملمحين تفصيلاً فيما بعد.

وأما الملمح السابع فيتصل بالمادة الدرامية فى المسرحيات الثلاث، إذ يبين توماس أنها تشترك جميعًا فى خيط رئيسى من خيوط المادة وهو الشرف، فهى تدعو جميعًا إلى فحص هذا المفهوم فحصًا دقيقًا وتصر على فصل عناصره عن بعضها البعض، فنحن نشهد 'البطل' هكتور فى هذه المسرحية وهو يزعم أن الشرف أسمى وأغلى من الحياة نفسها، وجدير بأن يضحى المرء بروحه فى سبيله، ولكنه يُبَسِّطُ هذه المعادلة ويفسدها حين يعجز عن إدراك مدى اعتماد الآخرين على بقائه حيًّا ومواصلته قيادة الطرواديين فى المعارك. أضف إلى ذلك أن خصمه الرئيسى أخيليس يعتبر الشرف لباسًا مثل الحلة المدرعة يمكن للمرء أن يلبسها وأن يخلعها وفقًا لما تمليه الظروف. والشرف فى هذه المسرحيات جميعًا مفهوم أساسى أو عنصر أساسى من عناصر المادة، وهو يختلف فى معالجة الشاعر له فى هذه المسرحية عن معالجته إياه فى المسرحيات الأخرى لأنه يرتبط هنا ارتباطًا وثيقًا بخيوط المادة الرئيسية إلى الحد الذى يجعله يربط بينها ربطًا داخليًّا مُحكمًا.

والملمح الثامن للمسرحية المشكل، أو العامل الثامن الذى يجمع بين هذه المسرحيات ويميزها عن غيرها، هو انشغالها الغريب بالجنس. ففى بؤرة حرب طروادة امرأتان خائنتان يتصارع الرجال حولهما، ويستمتعون بهما، ويُحَقِّرُونهما. وقد رصد الباحثون فى مسرح شيكسبير لنا أربع حالات صارخة من الغيرة، مبينين أن المرأة فى ثلاث من هذه الحالات

جُبلت على الإخلاص عاجزة عن الخيانة، وأما فى **طرويلوس وكريسيدا** فنحن نجد فيها وحدها انفجارًا جائحًا للغيرة المبررة 'فالبطل' ديوميد يقدم لنا صورة مقذعة لهيلين، كما يصورها الشاعر حين تظهر على المسرح فى صورة تبرر ما يقوله ديوميد، وطرويلوس عليه أن يكابد عذابًا من نوع خاص حين يشهد بعينى رأسه خيانة كريسيدا. وهكذا فإن الاثنتين تعتبران 'بضاعة جنسية' ومن الرموز الجنسية، وإذا كان طرويلوس يبدى استعداده للمخاطرة بذراعه فى سبيل استعادة تذكار غرامه الملوث فإن الجميع يخاطرون بوجود طروادة نفسه باتخاذهم قرار الإبقاء على هيلين. وفى المسرحيات الثلاث يبرز هذان الخيطان من خيوط المادة وهما الحب والعهر، وهما يثيران أسئلة خطيرة حول الجاذبية الجنسية، والرغبة الجنسية وكبتها، وإلى أى مدى ينبغى للمؤسسات الاجتماعية أن تتحكم فى هذه النزعات البشرية الجوهرية.

والملمح التاسع فى رأى توماس هو انقشاع الوهم فى المسرحيات الثلاث من خلال الحدث نفسه، وهذه السمة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحب والعهر (الخيطين المذكورين فى الملمح الثامن). ففى نهاية هذه المسرحية نرى طرويلوس وقد انقشعت أوهامه بشأن الحب والحرب جميعًا، ويسبقه إلى هذا معظم شخوص المسرحية. والواقع (وتوماس يصيب كبد الحقيقة فى هذا) أن الإحساس بانقشاع الوهم يتغلغل فى أعطاف هذه المسرحية، ويبدو لنا فى ثناياها وفى كل مشهد، إذ يشم اليونانيون رَوْحَ النصر ويعرفون أنه يمكن أن يكون فى أيديهم لولا أنهم تخلوا عن مبادئهم ومثلهم العليا وما الذرائع التي يسوقها القادة لتعذر الفوز إلا مبررات واهية، فالجمهور يدرك العلة الحقيقية وبمتابعة الأحداث ينقشع ما كان يتوهمه من قدرة البشر على استخدام العقل فى إدارة شئونهم الحيوية.

والعنصر العاشر الذى يجمع بين المسرحيات الثلاث يعتبر الجانب المقابل لانقشاع الوهم، ألا وهو الرغبة المشبوبة فى الإيمان بوجود نزاهة كاملة أو قل وجود كمال وجمال فى الحياة من المحال أن تشوبهما شائبة. فطرويلوس يصر على رسم صورة حب مثالى (على الرغم مما يعرفه الجمهور عن استحالته هنا) وهكتور يؤكد تأكيدًا خاصًا أن للشرف منزلة أسمى من الحياة نفسها، ويؤمن (حسبما نفهم من أقواله وأفعاله) أن القيم التى

يستمسك بها قيم عامة 'إنسانية' يؤمن بها الجميع، ويكاد يُكَذِّبُ (فيما يقوله عند احتضاره) ما فعله أخيليس، مستنكرًا خرق هذه القيم.

ويضيف توماس إلى هذه العناصر العشرة سمات أخرى لا يعتبرها جوهرية وإن كنت أراها مهمة، فهو يُفَصِّل القول فيها على امتداد الكتاب مستشهدًا بآراء النقاد فى المسرحيات المشكل منذ أواخر القرن التاسع، منها مثلاً قضايا واضحة مثل قضية الهوية وقضية القرابة، فكل شخصية تقريبًا فى **طرويلوس وكريسيدا** تقدم إلينا من حيث قرابتها بغيرها، لأن صلات القرابة تربط بين الجميع، ويتوسع توماس فى سرد آراء النقاد فيما يترتب على هذه الصلات. وانظر مثلاً إلى كالخاس الخائن الطروادى الذى يتنكر للوطن 'الأم' ويهرب ليعيش مع اليونان: إنه يكاد يفقد هويته وذاته نفسها. بل إن مارجاريتون وثيرستيس أنفسهما، وهما من الأنغال (أبناء السفاح) يؤكدان شبكة القرابة المذكورة.

كما يضيف توماس فى فصل آخر صورة المجتمع التى تتجلى فى كل مسرحية من هذه المسرحيات، مستشهدًا بآراء نقاد كبار مثل بوس الذى يقول "إنها مجتمعات مصطنعة إلى حد بعيد" وإن "جَوًّا من الغموض يغشاها" . ويوضح توماس ذلك قائلاً إننا فى كل مسرحية ندخل مجتمعًا مشغولاً بالاستبطان أى بقراءة بواطن ذوات أفراده، وتتجلى فيه مكابدة مشكلة كبرى. فلقد ظل الطرواديون واليونانيون جميعًا يتقاتلون حتى أسكرتهم اللكمات فتوقفوا ولم يعد لديهم، فيما يبدو، القدرة على تغيير وجهتهم، بل غدوا يفتقرون إلى الطاقة وإلى الخيال أو المخيلة الحية الكفيلة بإيضاح السبيل، ولم تفلح كوارث الماضى فى إلقاء الضوء على صعوباتهم على الإطلاق ولكنها ترين على نفوسهم فى صورة أثقال رازحة لا لجاة منها. ثم يقول إن مسرحية **العاصفة** تجعل الجمهور يتشكك فيما إذا كان بوسع أى مجتمع أو دولة أن تحمى نفسها إلى الأبد من مناورات ذوى الطموح السياسى، وإن كان ذلك جزءًا لا يتجزؤ من كل نشاط سياسى، وأما فى المسرحيات المشكل فالحدث يشير إلى ما هو أدق وأرهف:

> ومن المفارقات أن تكون **طرويلوس وكريسيدا** أقل إشكالاً من هذه الزاوية: إذ إن عجز المجتمع واضح وهو ما يلفت النظر إلى أوجه التوازى بين عالم حرب

طروادة والعالم الذى يسكنه الجمهور. وهذا هو السبب الذى يجعل طرويلوس وكريسيدا تبدو قشيبة زاخرة بالدلالات للجمهور الحديث. فنحن نشارك الطرواديين واليونانيين مشكلاتهم ونبهر بها، ألا وهى حيازة حضارة متقدمة تتعرض لخطر داهم، وقد بدأت تفلت من أيديهم بلا هوادة ولا يستطيعون فرض سيطرة عقلانية على الموقف. (ص ٢٠)

ويلخص توماس كل ما ذكره فى الكتاب قائلاً إن كل مسرحية من المسرحيات المشكل مسرحية تأبى الانتماء إلى أى نوع من الأنواع المسرحية التقليدية: الكوميديا الرومانسية؛ والمسرحية التاريخية، والتراجيديا والمسرحية الغرامية، ولكنها تشترك جميعًا فى الكثير من خيوط مادتها، وجوها، ونغمتها، وأسلوبها. وهى تناقش مشكلات أساسية تتصل بالقيم الشخصية والاجتماعية فى إطار يعمق من وعى الجمهور بهذه المشكلات دون تقديم إجابات كافية أو بناء هيكل يسهل 'التفريج المُرضى' عن المشاعر (أى فض التوتر).

٥- *الخلفية التاريخية:*

أشرت فى القسم الثانى من هذه المقدمة إلى التحولات التى كانت تجرى على عدة مستويات وفى عدة مجالات فى مطلع القرن السابع عشر فى انجلترا (وأوروبا) التى كانت خارجة آنذاك من ظلام العصور الوسطى سائرة فى طريق النهضة التى تعتبر بداية العصر الحديث، مقبلة على عصر العلم، وكل ما أتى به القرن السابع عشر من أفكار التنوير التى صبغت العصر التالى. وكانت فترة نهاية القرن السابق تحمل كل ما اتفق الباحثون على أنه يميز نهايات القرون الأخيرة (ويشار إليها بالتعبير الفرنسى (fin-de-siècle) من قلقلة وزعزعة واضطراب. والحق أن أعمال شيكسبير كلها تشهد بتأثير هذه التحولات، ولكن المسرحيات المشكل خصوصًا تمثل الميلاد العسير لتوجهات الكثير من فكر العصر الحديث وقضاياه، وترينا كيف كان المخاض شاقًّا، فتأثر الشاعر بما يجرى حوله محتوم، وتعبيره عن روح العصر يقطع به أصحاب المدرسة التاريخية التى يقول بفنجتون إنها تاريخيّة 'قديمة' (ص ٦) واضعًا إياها بين علامات تنصيص مفردة تمييزًا لها عن التاريخية الجديدة

التى تضيف إلى ذلك مشاركة الشاعـر مشاركة إيجابية فى بناء هذه 'الروح' والدعوة لها. ولننظر أولاً إلى تاريخ كتابة المسرحية، وسوف أذكر الحقائق المؤكدة وأشير إلى ما يُعَدُّ من قبيل الحدس والتأويل.

فى فبراير ١٦٠٣ صرحـت شركة المكتبات، وهى الجهة الحكومـية التى تصدر الإذن بطباعـة أى شئ، للناشر جيمـز روبرتس بأن يَطْبَعَ "حين يحصل على التـفويض اللازم، كـتاب طرويلـوس وكريسـيـدا، على النحـو الذى قدمـتـه به على المسـرح فرقـة اللورد تشيمبرلين" . ويقول الشراح إن هذا التفويض كان على الأرجح فى أيدى الممثلين أنفسهم الذين كانوا يعـارضون نشر النص آنذاك، ويقول هونيـجمان (Honigman) فى فصل له بعنوان "قمع نشر مسرحيات شـيكسبير: قصة سوء حظ طرويلوس وكريسيدا" فى كتاب صدر عام ١٩٨٩ إن شيكسبير ورفاقه فى الفرقة التى تغير اسمها فيما بعد (فأصبحت فرقة صاحب الجلالة) كـانوا يشعرون أن لديهم مسرحيـة محظورة (اسم الكتاب التنوع الفكرى عند شيكسـبير: مـقالات تعالج المأسـاوات والكوميديات المشكل أسـاسًا، نيويورك، ص ١١٢-١٢٩) ويحجم كـثير من النقـاد عن حدس سبب لعدم نـشر المسرحيـة آنذاك، مثل سلتزر (Seltzer) (ص ٦٤) ولكن كتاب هونيـجمان يتوسع فى تقديم الأسبـاب وتفصيل القول فيها، ومن أهمها ما سوف نناقشه من الدلالة السياسية المعاصرة للمسرحية، ولكننى سأواصل فى الفقرات التالية عرض تاريخ نشرها العجيب لما فيه من طرافة.

لم يكتب للمسـرحية أن تنشـر إلا بعد ست سنوات تقريبًـا، على الرغم من الإشارة إلى أنها قُدمت على المسرح، سواء أكان ذلك فى مـسرح الجلوب للجمهور العادى أم فى عرض خاص للمحامين ودارسى القانون فى مجمع المحاكم الرئيسية الأربع فى لندن (The Inns of Court). إذ تصـدى لذلك اثنان من الناشـرين الجـدد وهمـا ريتشـارد بونيـان (Bonian) وهنرى والى (Walley) فأصـدرا طبعـة الكوارتو (ذات القطع الصغـير) فى يناير ١٦٠٩. لكنه حدث أثناء إعداد الكتاب للطبع، أى أثناء الطباعـة نفسها، أن أضيفت ورقة أخرى بعد ورقـة العنوان (الغلاف الأصلى) الذى يقول "التاريخ الشهـير لطرويلوس وكريسيدا، كما قدمتـها فرقة صاحب الجلالة الملك على مسرح الجلوب" ، وكانت الورقة

الجديدة تحمل الاسـم القديم نفسه للمسـرحية ولكنها تحـذف العبارة الثانيـة وتدرج مكانها عبـارة قيل إنها من تأليـف الناشرين وهى "التى تصور بداية حـبهمـا تصويرًا باهرًا، إلى جانب ما دبره پانداروس، أمـير ليسيـا، لتيسير وصـالهما" . وصدرت تلك الطبعة التى تحمل غلافين معًا! ووُضعت بعد هذه الصفحة المضافـة صفحتان تحملان رسالة غير ممهورة بتوقيع إلى القارئ، وهى التى ترجمتُها وأدرجتُها فى ذيل نص المسرحية، ويزعم كاتبها أن المسرحـية لم تُذْهِبْ خـشبةُ المسـرح قطُّ زهوتها (مما قـد يفهم منه أنها لم تـقدم قط على المسرح) ولا صفقت لها أيدى الجماهير الحمقاء فأفقدتها نُضرتها، وأنها كوميديا من الطراز الأول.

وأخـيرًا وفى عــام ١٦٢٣ قام الناشـران هيمنـجز وكـونديل (Heminges and Condell) بطباعـة المسرحية فى الأعـمال الكاملة لشيكسـبير على ورق الفـوليو (أى من القطع الكبير) وهو نص يتضمن زيادات فـى مواقع كثيرة عن نص الكوارتو ١٦٠٩ ولكنه يزخر بالأخطاء المطبعية، ويغير العنوان تغييرًا جذريًّا ، فى نظرنا نحن على الأقل، فيجعله "مـأساة طرويلوس وكـريسيـدا" . والواضح أن الناشـرين لم يكونا واثقين من طبـيعـة المسرحية فوضعـاها فى مستهل المأساوات وبعد المسرحيات التاريخـية، ويبدو أنها أضيفت بعد أن اكتملت طباعة المسرحيات الأخـرى، إذ لا ذكر لها فى الفهرس (قائمة المحتويات) وبعض صفحاتها غير مرقمة.

وعلى الرغم مما يستـنبطه النقاد ويلحون عليـه من دلالات لتغيـير وصف المسرحـية، فربما لم يكن ذلك يعنى أكثر من أن معنى الكومـيديا والتراچيديا لم يكنْ قد ثبت فى تلك الأيام ثباتًا مطلقًا، وربما كان ذكر عدم "تصفيق الجماهير الحمقاء لها" يعنى أنها عرضت على مـسرح الخـاصة (من المحـامين ودارسى القانون) وربما كـان يعنى أنها عـرضت على 'الجماهير الحمقاء' فلم تحظ بالقبول، إذ يجب ألا ننسى أن الصفحة الأولى للعنوان تقول إنها عرضت على مسرح الجلوب.

٦- *التاريخية الجديدة:*

وإذا كان أصحاب التاريخية 'القديمة' يلتمسون في النصوص المسرحية ما يشير إلى تأثرها بأحداث التاريخ، باحثين في الوقائع التاريخية عما يدل على تاريخ كتابتها، فإن أصحاب التاريخية الجديدة يعتبرون التأثير متبادلاً، بمعنى أن العمل المسرحي ليس مرآة وحسب تعكس لنا صورة ما حدث أو صوراً شعرية أو مسرحية له (بمنطق يوحى بأن الانعكاس سلبي) ولكنهم يَعُدُّون العمل الأدبي أو المسرحي عاملاً فعالاً أيضًا قد يؤيد أوضاعًا راهنة أو يعارضها أو يدعو من طرف خفي إلى نبذها وإحداث تغييرات معينة يؤمن بها. وهكذا شُغل التاريخيون من الجانبين منذ أواخر القرن العشرين وحتى اليوم بقضية الصراع بين كُتَّاب المسرح، خصوصًا بين شيكسبير وجونسون فيما يقدمانه على المسرح، وقد يضاف إلى جونسون الشاعران المسرحيان مارستون (Marston) وديكر (Dekker)، وهي القضية التي يُشار إليها باسم 'حرب الشعراء' ، وكيف كانت لشيكسبير في مطلع القرن السابع عشر اليد الطولى فانتصر على خصومه حين كتب طرويلوس وكريسيدا التي تقدم استكشافًا لأوجه 'خيبة الأمل' و'انقشاع الوهم' ومنظورات متعددة للواقع في مسرحية تجريبية تتضمن نقداً مضمراً لمواقف بن جونسون التي تفصح عن 'الجمود المذهبي' في رأى چيمز بيدنارز (Bednarz) الذى كتب دراسة بعنوان "تطهير شيكسبير لفكر بن جونسون: السياق الأدبي لطرويلوس وكريسيدا" نشرها في مجلة دراسات شيكسبيرية (٢١) ١٩٩٣ - ص ١٧٥ - ٢١٢، ويقول فيها إن شيكسبير في الواقع "ينفى المبادئ الأولى التي يبنى جونسون عليها منظوره، وأهمها اقتناعه الراسخ بالثقة في قدرته على معرفة الحقيقة" (ص ٢١١). ويستند الكثيرون إلى أمثال هذه الحجج في تحديد وقت كتابة المسرحية قائلين إن فيها ما يدل على أنها كتبت في أواخر ١٦٠١، كما يتجاهل المحدثون ما كان كتاب أوائل القرن العشرين يقولون به من أوقات أسبق لتأليف المسرحية، ونضرب عن ذلك صفحًا لأنه يقوم على المبالغة في تصوير أهمية المنافسة بين كتاب المسرح استناداً إلى إشارات في المسرحية فسرها المفسرون وفقًا

لنظرية وضعت سلفًا وقد تكون، على جـاذبيتها، هزيلة، وأهمهم چون دوڤر ويلسون فى كتابه جوهر شيكسبير (١٩٣٥).

وأما السياق التـاريخي الحى الذى تصب فيه أحداث المسرحية، وتبرر اعـتبارها حافلة بالدلالات لعصرنا فـى نظر المحدثين والنقاد التاريخيـين الجدد بوجه خاص، فهـو السياق السياسى المعاصر، وما صاحبه من قلقلة فكرية أشرت إليها فى مطلع المقدمة وهو ما سوف أعرضه الآن بإيجاز معتمدًا على الدراسات الحديثـة التى أظهرت مدى إسهام شيكسبير فى 'طلب' التغيير بجدلياته المسرحية.

كان من أهم أحداث تلك الفتـرة، بل الحدث الذي شغل الناس فى أواخر أيام حكم الملكة إليزابيث أكثر من غيره، قضية تمرد اللورد إيسيكس (Essex) وإعدامه فى ٢٥ فبراير ١٦٠١، بتهمة الخيانة العظمى. وكانت الجلتـرا فى ذلك الوقت تخوض حروبًا مستمرة مع إسبـانيا الكاثوليكـية، ومع 'القوى' الكاثوليكيـة فى فرنسـا، وهى الحروب التى يـقول المؤرخون المحدثون إنهـا كانت دينية فى ظاهرها، اسـتعمارية فى باطنها، إذ كـانت الجلترا تناوئ إسبـانيا للاستـيلاء على بعض 'ممتلكاتها' أى مستـعمراتها فى الدنـيا الجديدة أى أمريكا، وكانت الحـروب بين الدولتين متصلة منذ نجاح السيـر فرانسيس دريك (Drake) فى الإبحار حـول العالم، ومنذ نجاحه فى منازعـة إسبانيا سـيطرتها على 'الامبراطورية' الإسبانية الوليدة فى جزر الهند الغربية (كوبا وجامايكا وما حولهما) التى كانت تعتبر جزءًا من الدنيا الجديدة الغنية بثرواتها، خصوصًا فى عام ١٥٨٥. وعندما حشد الإسبان أسطولاً جبـارًا لمهاجمـة الجلترا نهض دريك بدور بارز فى هزيمة ذلك الأسطول الذى كـان يسمى 'الأرمادا' عام ١٥٨٨، وإن كانت الريح العاصفـة هى التى شتتت شمل الأسطول، ومن المهم أن نذكر أن دريك مات أثناء أحد فتوحاته فى أمريكا الوسطى عام ١٥٩٦ بالقرب من بلدة 'بورتوبيلو' فى پَنَما، بأمريكا الوسطى.

وذِكْرُ هذه الحروب مهم لأن الجلترا كانت آنذاك فى مطلع حيـاتها الاستعمارية القائمة على الغزوات، وكانت حـياةُ البحر المجالَ الذى يتـيح أمام الرجال فرصة إثبات امـتيازهم وكفاءتهم، فإن نجحوا واكتسبوا مغـانم فى البر أو البحر كُتبت لهم الشهرة وحققوا الثناء،

وعندما عاد دريـك من مهمته البـحرية عام ١٥٧٢، وكانت تلك مـهمة شاقة تـتمثل فى مطاردة السفن التجارية الإسبانية (المحـملة بالخيرات، ومن بينها الذهب) من الدنيا الجديدة والاستيلاء على ما بها للدولة لا لصالحه، أرسلتـه الملكة ليغزو أمريكا الوسطى والشمالية، وعاد مرة أخرى مظفراً فعـينته نائبًا للورد إيسيكس فى حكم أيرلندا لمدة عامين، وهى التى كانت تُعتبر أيضًا من المستعمـرات الإنجليزية. وأنا أذكر هذا كله لأنه يمثل الخلفية التاريخية بحقائقهـا الصلبة التى أثرت فى الأعمال الأدبية وتأثرت بها فـي آن واحد، وكان من بينها أعمال شيكسبير بطبيعة الحال.

وعلى عكس دريك الذى كـان من عامة الشـعب ووصل بكفاحـه إلى ما حقـقه من مجد، إذ أنعـمت عليه الملكة بلقب السير (أو مـا يسمى رتبة الفروسيـة) على ظهر إحدى سفنه، كـان لورد إيسيكس سـليل أسرة أرستـوقراطيـة، فاسمــه الأصلى روبرت ديفـريه (Devereux) وورث اللقب السامى عن أبيه وهو بعد فى التاسعة، كما كان يتصل بصلة القرابة إلى الملكة من ناحية أمه. وكان يصغـر دريك بنحو خمس عشرة سنة، وسرعان ما أثبت جدارته وهو يناهز العشرين مـن عمره، عندما أظهر البسالة فى القتـال ضد الإسبان فى هولندا عام ١٥٨٦، الأمر الذى دعـا الملكة إلى احتضانه وتقريبه منهـا، خصوصًا وأنه كان ربيب حبيـبها روبرت دَدْلى (Dudley) أى ابن زوجته الأولى، فجـعلته قائدًا لسلاح الفـرسان. ولما كـان إيسيكس، عـلى العكس من دريك العصـامى، يرتكز على طبـقتـه الاجتماعية وثرائـه وقرابته للملكة، كان كثيراً ما يقدم على أقوال وأفـعال متهورة تنبئ عن طيش الشباب، فكانت تغضب منه دون أن تبعده عنها. ويبـدو أن علاقتهما لم تتأثر حين عصى أوامرها فشارك فى الحملة العسكرية على لشبونة بالبرتغال وتزوج سرًا من فرانسيس وولسينجهـام، أرملة الشاعر السيـر فيليب سيدنى عام ١٥٩٠. وعلـى الرغم من إغضابه الملكة بطيشه فقـد عينته الملكة عضواً فى مجلس الخاصـة الملكية، .وهو ما مكنه من توطيد مكانته فى قلبها، وكان بعد فى الثامنة والعشـرين حين اكتشف مؤامرة لاغتيال الملكة دبرها طبيبها الخـاص (١٥٩٤) وفى الثلاثين حين شارك فى غزو مدينة 'كديز' الإسبانية ونهبها عام ١٥٩٦، الأمر الذى سـاعد على سطوع نجمه إلى حـد غير مسبـوق. ولكن الطموح

الذى كان يُلح على إيسيكس ويحفزه حفزًا لا يليق بقائد مهما تكن جدارته لم يكن خافيًا على الملكة، فعينته حاكما على أيرلندا فى عام ١٥٩٩، وكلفته بإخضاع المتمردين على الحكم الإنجليزى هناك. فقام بِشَنّ حملة فاشلة اضطر بعدها إلى عقد صلح أقرب إلى الاستسلام منه إلى السلم، وفجأة - ودون مبررات - ترك منصبه وعاد إلى إنجلترا ليبرر تخاذله للملكة، ولكنها لم تقبل اعتذاره وجردته من جميع مناصبه فى يونيو ١٦٠٠. وكان ذلك بمثابة نهاية لحياته السياسية، خصوصًا بعد أن حكمت عليه بالإقامة الجبرية فى المنزل، فجعل يدبر مع عدد مع أتباعه قيل إنهم كانوا مائتين أو ثلاثمائة أسلوبًا لإثارة جماهير لندن للزحف على القصر الملكى وخلع مستشارى الملكة الذين كان يراهم جبناء خائرى العزم. وفى ٨ فبراير ١٦٠١ نفذ خطته التى لم يكتب لها التوفيق فاستسلم اللورد إيسيكس وحوكم بتهمة الخيانة العظمى وأعدم يوم ٢٥ من الشهر نفسه. ومن الطريف أن فرانسيس بيكون (Bacon) العالم والفيلسوف، كان من بين ممثلى الادعاء (النيابة) فى محاكمته.

هذه الحقائق التاريخية التى اعتمدت فيها على ما ورد فى كتاب ج. ب. هاريسون (Harrison) "**حياة روبرت ديفريه، لورد إيسيكس، وموته**" المنشور عام ١٩٣٧، وتؤكدها كتب التاريخ الأخرى، تذكر القارئ الملم بشيكسبير بكثير من مواقف وأحداث مسرحياته، وقد أشرت فى ذيل فقرة سابقة إلى "جدليات شيكسبير المسرحية" وكنت أعنى بها القضايا الفكرية التى تثيرها المسرحيات فيما تجسده من أحداث، وقد تضم كل قضية نقيضها من دون أن تنتهى بالضرورة وفق منهج هيجل إلى تركيب يجمع بينهما، خصوصًا فى المأساوات حيث تسير الأحداث وفق القضية أو وفق النقيض، وقد نجد التركيب فى الملهاوات، ولكننا فى المسرحيات المشكل نجد أن التركيب قد يصبح فى ذاته قضية جديدة تأتى بنقيض لها، ثم تُترك القضية والنقيض معًا من دون تركيب عمدًا، فالجدلية الشيكسبيرية فى المسرحية المشكل أقرب إلى الحياة ذات النهاية المفتوحة منها إلى المأساة أو الملهاة بصورهما التقليدية التى توحى بتوافر التركيب وإن لم يتحقق كله أو بعضه على المسرح. والشاعر المسرحى النابه ليس مطالبًا فى رأيى بتقديم تركيب يريح القراء أو

المشاهدين، فقد يكون طرحُ الجدلية وإثارةُ الأسئلة فى العمل المسرحى الذى يقوم فى صلبه على 'الحوار الجدلى' بين المواقف والشخصيات أهَمَّ من تقديم 'الحلول' أو توفير الإجابات أو الإيحاء بوجودها فالمحدثون يؤكدون أن **طرويلوس وكريسيدا** يتجلى فيها موقف اللورد إيسيكس وتمرده الفاشل، وكيف كان الأدباء يعتبرون أن صورة أخيليس فى **الإلياذة** وفى مسرحية شيكسبير تقترن بصورة إيسيكس وتمثله.

وبدأ هذا - وفقًا لما استطعت حصره من كتابات النقاد - فى مطلع الثمانينيات حين ذكر باحث يدعى چون تشاننج بريجز (Briggs) أن هذه الصورة كانت محتومة فى العصر الإليزابيثى منذ نشر ترجمة الكتب السبعة الأولى بالإنجليزية **للإلياذة** من إبداع چورج تشاپمان (Chapman) عام ١٥٩٨، وذلك فى دراسة له بعنوان "**كتب الإلياذة السبعة لتشاپمان: مرآة للورد إيسيكس**" نشرها فى مجلة **دراسات فى الأدب الإنجليزى**، العدد ٢١، عام ١٩٨١ (ص ٥٩-٧٣) ويستند فيها إلى بعض الإشارات النصية فى كتابات المؤرخين لتلك الفترة من فترات الوعى السياسى المتفتح فى انجلترا، خصوصًا من أَرَّخُوا لتمرد إيسيكس. وتبعه كينيث پامر (Palmer) فى مقدمته لطبعة آردن لهذه المسرحية (فى السلسلة الثانية الصادرة عام ١٩٨٢) حين أورد ما يشير إلى أن اللورد إيسيكس كان واعيًا بأنه يمثل البطل الإغريقى القديم مبينًا أن إيسيكس كان يستخدم لغة أخيليس، مقتطفًا قولاً منسوبًا للورد إيسيكس أورده المؤرخ چون سپيد (Speed) فى كتاب قديم (١٦١١) يروى فيه عن إيسيكس الذى كان يوشك على الرحيل من لشبونة فى مايو ١٥٨٩ أنه "فى حمأة دم المقاتل الذى يجرى فى عروقه، اندفع برمحه فكسره على أبواب تلك المدينة هاتفًا إنه يتوعد أى إسپانى حبيس فى تلك المدينة ويهدده بأنه لو خاطر بالخروج دفاعًا عن حبيبته فسوف يكسر إيسيكس حربته فى جسده" (ص ١٤٢، والحاشية رقم ٢٧٤). والرمز للقتال بتعبير 'الدفاع عن الحبيبة' هو المأثور عن أخيليس فى ترجمة **الإلياذة** المذكورة. وتبع ذلك مقالان نشرا فى المجلة نفسها واسمها **الصور التمثيلية** الأول بقلم لويس أدريان مونتروز (Montrose) بعنوان "الأوهام المُشكِّلة" : تمثيل الجنسين والسلطة فى الثقافة الإليزابيثية" عام ١٩٨٣، والثانى بقلم إريك س. مالين (Mallin) بعنوان "الفصائل المتنافسة وانهيار

عهد الفروسية: طرويلوس وكريسيدا'' عام ١٩٩٠ (الذى أعاد نشره فى كتاب عام ١٩٩٥). وكلاهما يكرر تأكيد التماثل بين صورة أخيليس وصورة اللورد إيسيكس فى المسرحية، كما سبق المقال الأخير نشر دراسة عامة عن المسرحية تكرر وتستشهد بما قاله بامر فى المقدمة المشار إليها، وكان عنوان الدراسة التى كتبها أ. م. پوتر (Potter) ''طرويلوس وكريسيدا: تفكيك العصور الوسطى؟'' ونشرها فى مجلة النظريات عام ١٩٨٨ (ص ٢٣-٣٥).

وتقدم الباحثة هيدز چيمز (James) تفسيرًا ممتعًا لما أشار إليه هونيجمان المذكور أعلاه من أن شيكسبير وأعضاء فرقته المسرحية كانوا يشعرون بأن لديهم مسرحية 'محظورة' فى كتابها **طروادة عند شيكسبير: الدراما والسياسة وترجمة الامبراطورية** المنشور عام ١٩٩٧، وسوف ألخص ما تقوله فى الصفحات ١٠٦-١١٨ بخصوص ما نسميه فى مصر 'الإسقاط' أى إسقاط دلالات معاصرة للعرض المسرحى على ما تتناوله المسرحية ولو كان تاريخًا موغلاً فى القدم، وهى دلالات سياسية بطبيعة الحال، كيما تبين أن الموقف الأساسى فى المعسكر اليونانى أو القضية التى يتناولها يوليسيس فى خطبته الذائعة (١/ ٣/ ٧٥ - ١٣٧) تمثل إسقاطًا للحال فى إنجلترا وتمرد اللورد إيسيكس على سلطان الملكة، وهى تبدأ تحليلها فى الفصل الذى جعلت عنوانه ''فى نفس الدولة أسرار: الدراما والسياسة والخيانة'' قائلة إن يوليسيس يلمح تمردًا فى المشاهد التمثيلية التى يؤديها پاتروكلوس فى خيمة أخيليس إرضاء لراعيه، مشاهد 'غير مصرح بها' وأنها 'تزلزل مراتب الجميع'، وتجعل المواطنين الذين لا حول لهم ولا طول يعجبون ''أى أوبئة تحل أى فتنة وغير ذاك من نذر. . . من اضطراب فى الرياح واختلاف فى طبيعة الأجواء!/ من الهول العظيم والمخاوف التى تمزق اتساق الدولة!/ كم من شرود عاصف يشق وحدة الأهلين بل/ يدمر الهدوء والوفاق أو يجتثه ويفتته!'' (١/ ٣/ ٩٦-١٠١). وتردف متسائلة: ما الظروف الثقافية التى تدفع شيكسبير فى طرويلوس وكريسيدا إلى مضاعفة الأضرار الناجمة عن المشاهد التمثيلية؟ وكيف 'يلوث' شيكسبير أسطورة طروادة بمشاهده التمثيلية فى هذه المسرحية؟

وتقـدم هيذر چيـمز ردًا عـلى هذين السؤالين إجـابتين، الأولى هى ظهـور ترجمـة تشاپمـان للملحمة هوميـروس، والآثار المترتبة على نشـر هذه الترجمة، إذ كـانت لظهورها دلالة اجـتمـاعيـة فى نظرها تنحصـر فى أن تشاپمـان، "على الرغم من تجـديده لإعادة هوميـروس ذى الطابع الأفلاطونى الجديد إلى موقـعه المتمـيز على رأس المائدة الطروادية، يغالط الـتاريخ ويعيـد فرض النظام الإقطاعـى على هياكل السلطة والمصطلح الكـلاسيكى الذى تكاثر فى سوق لندن في أواخر العـصر الإليزابيثى" . وهى تستشـهد فى هذا الرأى بكتابين عن طابع "الإقطاعية الجديدة" للندن والسوق الرأسمالية البازغة، الأول من تأليف لورنس مانلى (Manley) الصادر عام ١٩٩٥، وكتاب آخر سـوف أعود إليه أكثر من مرة (انظره فى البـبليـوغرافـيـا تحت اسم (Lars Engle). ثم تضيـف قائلة إن **طرويلوس وكريسيدا**، على العكس من ذلك، يتجلى فيها تطور المجتمع الرأسمالى الذى يشجع على الحراك الاجـتماعى ويُولِّد مظاهر توتر شـديد بين المتنافسين على ' الرأسمال' الاقتصادى والثقافى (ص ١١٣).

وأما الإجابة الثانية التى توردها "لإعادة تقييم" شيكسبيـر لأسطورة طروادة فهى ما ذكرته مـجملاً عن تمثيل أخـيليس للورد إيسيكس (على المسـرح) وأعود إليه تفصـيلاً فى 'نموذج' بفنجـتون التحليـلى، وأما هيذر چيـمز فمـدخلها عـلاقة 'الدولة' بالمحكومين (' بالرعية') مقتـبسة وصف إنجل (Engle) للورد إيسيكس ووصف تمرده وسـقوطه، إذ يقول إن إيسيكس كان "من الرعية، ويتمتع بقوة جـبارة، نبيلاً يقاوم الولاء والمركزية من ناحيـة ويقاوم التـقييم السـوقى من ناحيـة أخرى" مشيـرًا إلى أن هذا ينطبق على صورة أخيليس عند تشـاپمان. (وعنوان الكتاب '**براجـماطيـقيـة شيكسـبيـر: السوق فى زمـانه**، ١٩٩٣) كما تقتـبس أقوال إيسيكس الواردة فى هذا الكتاب استنادًا إلى الأصـول التاريخية التى يحدد فيها اعتراضه على سلطة الملكة المطلقـة باعتبارها سلطة أرضية بشرية (زمانية لا دينية) غير مـعصومة من الخطأ. وتقول إن إيسيكس يكتـشف بعد فوات الوقت أن للدولة عينًا ساهرة لا تغفل تتمثل فى جهاز 'الاستخبارات' ، وأما أخيليس فيفاجأ بهذه الحقيقة فى ذروة "أزمة الهوية" التى يواجهها عندما يقول له يوليسيس:

إنَّ استِخْبَارَات الدَّوْلَةِ سَاهِرَةٌ لا تَغْفُلْ
وتَكَادُ تُحِيطُ بِأَدْنَى ذَرَّاتِ الذَّهَبِ لَدَى الرَّبِّ بْلُوتُو
وتَقِيسُ مَدَى عُمْقِ القَاعِ بِبَحْرٍ لا يُسْبَرُ غَوْرُهْ
وتُتَابِعُ تَفْكِيرَ النَّاسِ جَمِيعًا وتكادُ كِمثْلِ الأَرْبَابِ تُمِيطُ
لِثَامَ الكِتْمَانِ عَنِ الأَفْكَارِ إذَا وُلِدَتْ مِنْ قَبْلِ النُّطْقِ بِهَا!
فى نَفْسِ الدَّوْلَةِ أَسْرَارٌ مَحْفُوظَةْ
لا يَجْرُؤُ أَىُّ لِسَانٍ أنْ يَذْكُرَهَا
ولِحِفْظِ الأَسْرَارِ قَدَاسَتُهُ البَالِغَةُ ولاَ
يُمْكِنُ أنْ تُفْصِحَ عَنْهَا شَفَةٌ أو قَلَمٌ!
وعَلَيْهِ فَنَحْنُ نُحِيطُ بِكُلِّ مُعَامَلَةٍ كانتْ لَكَ مَعَ طُرْوَادَةْ
مِثْلَ إحَاطَتِكُمْ يا مَوْلاَىَ بِهَا!

(٣/ ٣/ ١٩٨-٢٠٨)

وتعلق على هذا قائلة إن يوليسيس يقدم هنا صورة معاصرة لجمهور شيكسبير مستخدمًا صورًا شعرية مألوفة للإشارة إلى القوة التى تمكن الحاكم من السيطرة على الرعية ألا وهى قوة التجسس. وفحوى حديثه فى رأى الباحثة أن الدولة قد اكتسبت بهذه القوة روحًا ربانية - وهى أسرار السلطة - *arcana imperii*-"من خلال استخدام أجهزة الاستخبارات فى التحرى عن مواطنيها و' امتلاكهم' وإصلاحهم" (ص ١١٤). وعندما يفاجأ أخيليس بهذا يتخلى عن مناوءته السرية للقائد الأعلى ويكف عن نشدان التسرية فى التمثيليات الهزلية فى خيمته. وتقول چيمز إن لنا أن نرى فى سطور يوليسيس كيف تتصدى طرويلوس وكريسيدا لعواقب تمرد إيسيكس، وهى العواقب التى عاناها مواطنو لندن ولم تكن مقصورة على إيسيكس وحده، ثم تضيف چيمز قائلة:

كان من المعتاد طيلة فترة حكم الملكة إليزابيث أن يؤدى أى هجوم مباشر على سلطة الدولة بالقول أو الكتابة إلى حبس المتكلم أو الكاتب، والتحقيق معه فى المحكمة الملكية العليا، ومعاقبته. وكان الكلام والكتابة يخضعان لما يسمى قوانين الخيانة وهى التى كانت تطبق على كل ما يُعَدُّ "تآمرًا، أو تدبيرًا أو بدعة أو ابتكارًا أو يفصح عن مقصد سوء" . وكان جهاز الاستخبارات يتابع ويطلب كل من يُقْدِمُ "عامدًا وبخبث طوية ومباشرة على أن ينشر أو يعلن أو يعتنق رأيًا أو يزعم زعمًا أو يقول كلامًا يمس فيه" السلطة الملكية العليا للملكة إليزابيث (ص ١١٥).

وتعلق چيمز على هذا قائلة : من المدهش أن تتضمن قوانين الخيانة 'الأفكار' غير المنطوقة أو المكتوبة و'الدوافع غير المصرح بها' (ص ١١٦) وهو ما يشير إليه يوليسيس فى سطوره المقتطفة عاليه، وتقول إن شيكسبير نجا بشق النفس من الإحالة إلى المحكمة الملكية العليا عندما قدمت مسرحيته ريتشارد الثانى مرة ثانية برعاية المتمردين من أنصار إيسيكس فى حين أن بن چونسون قد دخل السجن وخضع للتحقيق معه بسبب "دوره فى مسرحية **جزيرة الكلاب**"، كما تعرض للتحقيق معه من جديد بسبب مسرحية **سقوط سيچانوس**، رغم توثيقه الدقيق للمصادر التاريخية المؤكدة، لأن الأحداث التاريخية القديمة كانت محل ريبة مثل الأحداث القريبة (١١٧). ثم تعلق على نجاة شيكسبير من المصير نفسه بعد كتابة طرويلوس وكريسيدا قائلة:

ولم يتعرض شيكسبير نفسه للتحقيق معه على نحو ما كابده زميله الكاتب المسرحى أو ما عاناه أخيليس في هذه المسرحية، لأن شيكسبير كان يتمتع بحصافة وبعد نظر فكتب خطبة يوليسيس 'عن الدرجات' وهى التى يلتزم فيها بسياسة الدولة، وهى التى أصبحت الأساس الصلب لما يسمى **صورة العالم الإليزابيثية**، أو ربما لأن طرويلوس وكريسيدا لم تعرض وحسب على 'الجماهير الحمقاء' (ص ١١٧).

ونصل آخر الأمر إلى الدراسة التي تمثل خير نموذج تحليلى للإسقاط من وجهة نظر التاريخية الجديدة، فى مقدمة ديڤيد بڤنجتون للمسرحية (١٩٩٨-٢٠٠٦) وسوف ألخص حجته التى يبنيها على أساس الجمع بين الواقع التاريخى وواقع النص المسرحى مؤكدا أن شيكسبير لم يكن يكتفى بالتصوير بل يتجاوزه إلى الدعوة للتفكير، سواء فى هذه القضية أو فى غيرها من قضايا النص، مستعينًا بالشكل المسرحى التجريبى فى زعزعة اطمئنان القارئ إلى شكل درامى كلاسيكى مألوف.

يبدأ بڤنجتون بتأكيد شيوع التشابه بين إيسيكس وأخيليس فى السنوات الأخيرة من حكم الملكة إليزابيث، قائلاً إن كلا منهما كان شخصية خلافية شهيرة، ذاع الإعجاب بها وعدم الاطمئنان إليها معًا. إذ إن الميول 'المحافظة' عند المفكرين، أو قل ميل المفكرين والكتاب إلى التعاطف مع 'المحافظين' فى انجلترا أيام الملكة إليزابيث، كان معناه الاسترابة بأخيليس الذى صوره هوميروس، لرفضه القتال مع زملائه القادة وقتله هكتور غيلة وغَدْرًا، ولسبب آخر قد يبدو لنا غريبًا وهو أنه يونانى، والمفكرون كانوا يشيعون آنذاك انحدار الإنجليز من أصلاب الطرواديين. (قائلين إن البطل الطروادى الهارب بريتو (Brytto) هو مؤسس المملكة البريطانية فى قديم الزمان (بيلى). ولكن أخيليس كان فى الإلياذة بطلاً يتمتع بصفات تقربه من أرباب اليونان، وكانت غضبته تمثل لهوميروس 'الموضوع' الرئيسى للملحمة، فغضبة البطل، وقيامه بالثأر، من أسس الملاحم القديمة (انظر مقدمتى لترجمة **الفردوس المفقود**، القاهرة ١٩٨٢-٢٠٠٢). ويرجح الباحثون أن شيكسبير قد قرأ ترجمة تشابمان للكتب السبعة الأولى المنشورة عام ١٥٩٨ (بسبب الأصداء اللفظية المباشرة) وكان تشابمان معجبًا بأخيليس ويقول إنه جدير بالمقارنة باللورد إيسيكس، زاعمًا أن هوميروس قد استلهم - بقوة 'نبوءة قدسية' - الصورة المثلى المتحققة فى اللورد إيسيكس 'بين ظهرانينا' وصاغ على غرارها شخصية أخيليس، بحيث يعتبر إيسيكس ''التجسيد الحى بيننا لفضائل أخيليس'' (من الإهداء الذى كتبه تشابمان وأورده بريجز فى الدراسة المشار إليها). وكما يقول بريجز فإن تشابمان لم يكن أول من أثنى على إيسيكس هذا الثناء، مستشهدًا بأقوال غيره عام ١٥٩٤ وقول الإيطالى ڤنشنتو

سافيولو (Saviolo) عام ١٥٩٥ إن إيسيكس هو "أخيليس الإنجليزى" (هونيجمان ص ١١٥). ولكن بڤنجتون يستدرك ذلك كله فيقول:

> والحجة التى تقول إن شيكسبير كتب **طرويلوس وكريسيدا** وهذه الأسطورة المؤسفة تشغل باله، ولو إلى حد ما، تقوم على الملابسات، وتعتمد فى جانب منها على الربط الصريح عند تشابمان بين أخيليس وإيسيكس، وعلى ما هو مرجح من إحاطة شيكسبير بترجمة تشابمان، وعلى المديح غير المعتاد الذى يحظى به إيسيكس فى مسرحية شيكسبير **هنرى الخامس**. ومما يقوى هذه الحجة جَعْلُ قيم الفروسية من الخيوط الفكْرية فى المسرحية. فبحلول ١٥٩٩ - ١٦٠٠ لم يكن إيسيكس فقط "التجسيد الحى بيننا لفضائل أخيليس" بل كان أيضًا تجسيدًا لقيم الفروسية ذات الجاذبية الساحرة التى تشكل تهديدًا لنظام الحكم الإليزابيثى فى أواخر أيامه، وكان تمجيد قيم الفروسية التى احتضنتها الطبقة الإقطاعية الجديدة يضمر الحنين إلى النظام الاجتماعى الذى كان يتوارى بسرعة، حينما كان رجال الأرستوقراطية يدافعون عن بلدهم وعن شرف 'المحبوبة' فى آن واحد، وكان من الطبيعى أن يختار هذا التمجيد صورته العظمى التى كان يجسدها السير فيليب سيدنى (١٥٥٤-١٥٨٦) وحزب الحرب البروتستانتى الذى كان يعتنق مبادئه، والذى انضم إليه عضو بارز هو إيسيكس فى عام ١٥٩٥ والأعوام التالية. (ص ١٥)

ويستطرد بڤنجتون فى تحليله لانهيار صورة قيم الفروسية ومثلها العليا بعد سقوط اللورد إيسيكس، مرددًا فى ذلك ما سبق إليه 'مالين' فى مقاله المشار إليه آنفًا، حتى يصل إلى قضية جوهرية تفيدنا فى تفهم كثرة الصور الشعرية المستمدة من عالم التجارة فى المسرحية، وينتهى منها إلى أوجه التشابه بين المسرحية وبين التغيرات الاجتماعية فى إنجلترا فى أواخر عهد الملكة إليزابيث. ويبدو أنه يؤيد ما سبق إليه باحث يدعى دجلاس بروستر (Bruster) فى دراسة قصيرة رائعة له بعنوان " 'تغير الرجال' : **طروادة وكريسيدا**، وطروادة الجديدة، والتجارة" فى كتاب أصدره عام ١٩٩٢ بعنوان **الدراما والسوق فى**

عصر شيكسبير (ص ٩٧-١١٧) ويذهب فيها إلى أن انشغال الإنجليز بقصة طروادة فى تلك الأيام ربما كان يفسره القلق من أنه إذا سقطت طروادة، وهى المدينة التجارية العظيمة، فربما سقطت لندن أيضًا التى كانت تسمى 'طروادة الجديدة' . والواقع أن تدهور الأرستوقراطية الإقطاعية فى أواخر القرن السادس عشر صاحبه ارتفاع فى مد الروح التجارية البورچوازية، وكان الذين حكموا انجلترا يومًا ما فى العصور الوسطى لا يزالون يستمسكون بأيديولوچية إقطاعية عفى عليها الزمن ويؤمنون بوجود نظام اجتماعى لا يتغير، ويقوم على المراتب والنظام الثابت، ويدهشون (كاظمين غيظهم) من الثروات الجديدة فى أيدى الطبقة المتوسطة البازغة، أى إنهم كانوا يشعرون بتهديد من نوع جديد، وبالحصار داخل وطنهم نفسه، وكان احتجاج الأفراد يتخذ صوراً منوعة للتمرد من بينها الإباحية الجنسية والمبارزات التى كان القانون يحظرها آنذاك، وفق ما يقول لارى. ر. كلارك (Clarke) فى دراسة له بعنوان " 'قلب إله الحرب وقد ألهبه حب الربة فينوس': الأيديولوجيا والحب فى طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير" ، المنشور فى المجلة الفصلية للغات الحديثة (٥٠) فى عام ١٩٨٩ ص ٢٠٩-٢٢٦، وكان إيسيكس هو التجسيد الحى لروح الفروسية 'المحاصرة' .

ولنعد الآن إلى بڤنجتون الذى يعتبر نموذجًا كما سبق أن ذكرت لتناول التاريخية الجديدة للمسرحية بإلحاحه على الدلالات السياسية والاجتماعية لأحداث المسرحية وشخصياتها ونبراتها، قائلاً إنه لا يوحى بأن شيكسبير كان منحازاً لطرف دون طرف، بل إنه كان يعبر عن الأصوات الكثيرة للغاضبين والمستائين فى انجلترا التى كتب لها هذه المسرحية، ثم يبرر بڤنجتون منهجه بأنه وحده الذى يستطيع تفسير الأحداث الغريبة التى صاحبت نشر هذه المسرحية (والتى استعرضتُها فى أول هذا القسم) مكرراً ما سبق أن ذكره هونيجمان (وسبق لى إيراده) من أن الفرقة كانت تستشعر الحرج من نشر المسرحية بسبب حساسيتها السياسية ثم يضيف قائلاً إن طرويلوس وكريسيدا مسرحية تتميز بفن الصوغ الممتع العميق، وقد تعلو فيها نبرة التهكم والسخرية إلى حد بعيد فى بعض الأحيان، وهى تجريبية من حيث النوع المسرحى، ومهيأة بكل مقتضيات المصطلح الطليعى عسير المأخذ:

> ومن المرجح أن الطابع التجريبى لمسـرحية طرويلوس وكريسـيدا قد أسهم فى عدم نجاحها على خشبة المسـرح وتأخر نشرها فى العقد الأول من القرن السابع عشر، ولكن هذه الصفة نفـسها قد أفادت المسرحية كثـيراً فى القرن العشرين، وكمـا يُستدل من سجل عـروضها المسرحـية. . . نالت طرويلوس وكريسـيدا التقـدير الذى تستـحقـه فى السنوات الأخيـرة. ومن زاوية النقد الأدبـى أيضًا أصبحت المسرحيـة تحظى بالتقدير لأصالتها الكبرى فى تحـقيق التوازن بين قصة الحرب وقصـة الحب بأسلوب لم تنجحْ فى تحقيـقه أية صورة سابقـة من صور هاتين القصتين. . . وإلى حد بعيد يرجع السبب فى ذلك إلى أننا أصبحنا الآن نرى أنها تخاطب حالنا فى العصر 'الحديث' وترتبط به ارتباطًا ذا حيوية دافقة وإن كانت مفزعة. (ص١٩).

وبتأكيد الدلالة الآنية يستكمل بفنجتون ما تقضى به التاريخية الجديدة من الجمع بين معنى المسرحية فى زمنها 'التاريخى' ومعناها اليوم، وخصوصًا ما ارتبط من هذه الدلالات بالواقعين السيـاسى والاجتماعى معًا، وهو مـا يتوازى مع مذهب المادية الثقافـية. وأنتقل الآن إلى الحديث عن الـظواهر الفنية التى يوليـها المحدثون أهمـية خاصـة فى هذه النظرة الجديدة للمسرحية.

٧- الدلالة الآنية والهالة الأسطورية

من الحيل الفنيـة المعروفـة التى يلجأ إليهـا الكاتب المسرحى الذى يريد تأكـيد الدلالة الآنية لمسرحـية يُفترض أنها ذات أحداث وقعت فـى الماضى التلاعب بالزمن بحيث يوحى بأن ما يشهده النظارة حاضر مـعاصر، وأن كل ما يقال على المسرح يصب فى الواقع الذى يعيشه النظارة وهم يشهدون الأحداث بعيونهم. وأصحاب التاريخية الجديدة يولون 'الزمن المسرحى' أهميـة لا تقل عن 'الزمن التاريخى' - والأول يعنى الزمن الذى تسـتغـرقه الأحداث على المسرح، والأخير الزمن الذى تقع فيه فى الحياة خارج المسرح - لأن كليهما يلتقيـان لديهم فى التأثير الذى يخلفه العرض المسـرحى فى المُشاهد. والمسرحية التـاريخية

بطبيعتها تطلب من المتفرج أن يتصور أنه يعيش فى الماضى ويشعر بالمسافة الزمنية التى تفصله عن أحداث التاريخ، ولكن طرويلوس وكريسيدا تكسر هذه القاعدة وتربط بين الماضى والحاضر ربطًا دقيقًا بأساليب بارعة، على نحو ما بيّن جون بيلى (Bayley) فى دراسة بعنوان "الزمن والطروادیون" نشرها عام ١٩٧٥ فى مجلة مقالات فى النقد (٢٥ - ص ٥٥-٧٣)، وإن لم يكن أول من تنبه إلى ذلك إذ سبقه هارى بيرجر (Berger) الابن فى مقال له بمجلة الدراما المقارنة عام ١٩٦٨ (ص ١٢٢ - ١٣٦) عما يلجأ إليه شيكسبير من 'حيل بنائية' تتيح للمشاهد فى المسرح تحويل الزمن المفترض لأحداث المسرحية (الماضى) إلى زمن آنىٍّ معاصر (الحاضر).

وأهم هذه الحيل جعل بعض الشخصيات تتحدث كأنما تعرف ما يعرفه الجمهور سلفًا من أحداث القصة الأسطورية/ التاريخية، وخصوصًا طرويلوس نفسه وكريسيدا حبيبته وپانداروس عمها، إذ ينزع هؤلاء فى بعض الأحيان، خصوصًا فى المواقف 'الحساسة' فى المسرحية، إلى الإيحاء بأنهم يعرفون ما قضت به الأقدار، ويدركه المشاهدون قطعًا، من نهاية كل شىء. فالثلاثة المذكورون يتحدثون حديث من يعلم أن التاريخ سوف يضرب بهم المثل فيما بعد، وپانداروس يقول بنثره الموجز: "فليطلق الناس اسمى على كل وسيط رحيم إلى آخر الزمان: فليكن كل واحد پانداروس، وليكن كل مخلص طرويلوس، وكل خائنة كريسيدا، وكل وسيط پانداروس! قولا آمينا" فيقول الثلاثة آمين (٣/ ٢/ ١٩٥-٢٠٢). ثم إذا به يؤدى على المسرح حركات تشبه حركات الكاهن فى العصور التالية (أى فى إطار الدين السماوى) الذى 'يعقد' عقد الزواج من بعد نزع هالته المقدسة بالحديث عن المضاجعة وحسب، وإذا به يخاطب الجمهور 'فى هذا المسرح' مخاطبة مباشرة تسهم فى تجريد ما فعله من شرعية الزواج، وتربط 'الزمن المسرحى' بالزمن الحقيقى (التاريخى) قائلاً:

يا رَبَّ الحُبِّ! هَبْ صَاحِبَ كُلِّ لِسَانٍ مَعْقُودٍ مِنْ هذِى الأَبْكَارْ
فى هذَا المَسْرَحِ مَخْدَعَ حُبٍّ وفِرَاشًا ووَسِيطًا لِقَضَاءِ الأَوْطَارْ

(٣/ ٢/ ٢٠٥-٢٠٦)

والربط بين زمن المسرحية 'المفترض' وبين الزمن 'الحقيقى' الآنى يهدف أيضًا إلى نزع الهالة الأسطورية عن القصة التاريخيـة، وبذلك يزيل الحدود الواضحة التى تفصل بين هوية الشخصيـة التاريخية (فى القصص المأثورة) وبين الشخصيـة المعاصرة، ويجعل رسم الشخصية فى ذاته، مـهما يبلغْ حذقًا ومهارة، رسمًا يجـمع بين الماضى والحاضر، ويجبر الجمهور على التفاعل مع ما يشهده باعتـباره أحداثًا غير زمنية، على نحو ما تقول به ليندا تشارنز (Charnes) فى الفصل الذى جعلت عنوانه " 'نفصح عن مكنون الخلجات' : الهوية ذات السمعة السيئة والذات المادية فى **طرويلوس وكريسيدا**" فى الصفحات ٧٠ - ١٠٢ من كتـابها **الهَوية ذات الســمعة السيئة والذات المـادية فى شيكسبـير** (كيمـبريدج، ماساتشوستس، ١٩٩٣) وكانت قد نشرت هذا الفـصل فى صورة دراسة مستقلة فى مجلة **شيكسبير الفصلية** ٤٠، ص ٤١٣-٤٤٠ عام ١٩٨٩.

ولكى نفهم سبيل شيكسبـير إلى نزع الهالة الأسطورية لابد من تحديد المعنى المقصود بالأسطورة، فالاشـتقاق فى العـربية واضح، أى من الاسم 'سطر' والفعل سطَّر يُسَطِّر، ولكن المتخصـصين يفرقون بين نوعين من هذا 'المسطور' ، الأول يشار إليه بمصطلح فى الإنجليزية هو (legend) وهى كلمة مشتـقة من الفعل (*legere*) باللاتينية أى يقرأ ومنه أتى الاسم (*legendus*) أى ما يُقـرأ (والجمع *legenda*) وإذن فـهو يلتـقى فى هذا مع دلالة الكلمة العـربية، ولكنه يخـتلف فى معناه إذ يدل على كل ما خلـفه السلف لنا من كتابات أو أقوال عن أحداث وشـخوص يُظَنُّ أن لها أصلاً تاريخيًّا، وقد ضخـمها الرواة وكساها بُعد العـهد بها ثوبًا جَذَّابًا تزداد جاذبيتـه حتى ليكاد يغدو خارقًا للمـعتاد على مر الزمن. ولذلك فنحن نطلق اليـوم الصفة الأسطورية بهذا المعنى على كل فـذ من الأفذاذ، فى أى مجال من مجالات النشاط الإنسانى، وأما النوع الثانى فهو ما يُشار إليه بالإنجليزية بالمصطلح (myth) المشـتق من اليونانيـة (*mythos*) أو (*muthos*) التى تعنى قـصة أو كلامًا أو كلمة، وتشترك مع النوع الأول فى طابع تضخيم الشخصية أو الحدث وبُعد العهد به وتوارثه عبر الأجيال، ولكنها تختلف فيما يغلب عليها من طابع الخرافة والهدف القديم

منها، وهو الذى كان يتمثل فى تفسير ظواهر الطبيعة تفسيراً خيالياً أو وصف منجزات الأبطال وصفًا خياليًّا والحديث عن أرباب الوثنية.

وسواء كانت حرب طروادة قد وقعت أحداثها بالصورة التى ترويها الإلياذة أو لم تقع، فإن هذه الملحمة التى تنسب إلى الشاعر اليونانى القديم هوميروس، وهو الذى يوصف بأنه 'شبه أسطورى' ويقال إنه عاش فى القرن الثامن قبل الميلاد، زاخرة بأوصاف للأبطال والأحداث التى يقول النقاد إنها 'أسطورية' سواء كان ذلك بالمعنى الأول أو الثانى. وتراث الأدب اليونانى القديم حافل بالقصص التى نقطع اليوم بأنها خيالية ونصفها بالأساطير، ومن أشهرها لدينا قصص هرقل وپروميثيوس، ومن اليسير على قارئ اليوم أن يقبل ذكر أبطال الأساطير فى الشعر مُدْرِكًا أنه نوع من لغة المجاز، وإن كان بازل ويلى قد أوضح الفارق بين استخدام الشاعر لاسم بطل أسطورى أو أفعاله مؤمنًا بوجود ذلك البطل ووقوع تلك الأفعال، وبين استخدامه ذلك كله من باب التصوير المجازى، وينطبق هذا على القارئ أو السامع الذى كان يؤمن بالأساطير يومًا ما وقارئ اليوم الذى يعرف أن ما يقرؤه مبالغة شعرية (فأعذب الشعر أكذبه). ولكن الأمر فى المسرح يختلف تمامًا، وخصوصًا فى نص شيكسبير الذى يعالج أبطال الأساطير معالجة آنية باعتبارهم بشراً من لحم ودم، ويجعلهم شخوصًا مثلنا أى مثل النساء والرجال فى صالة المتفرجين فى المسرح.

وأما الغاية من مزج الماضى بالحاضر فتتجاوز الهدف الذى يبغيه كل كاتب مسرحى من تقديم شخوص من لحم ودم، أى تقديم أقوال وأفعال وصور تتيح للقارئ أو المشاهد التفاعل معها، ويقول النقاد إنها الرغبة فى نزع لثام الغموض الذى يكسو كل أسطورة ويساهم فى تضخيم الشخوص والأفعال، فإنْ نُزِعَ ذلك اللثام سقط معه القناع الأسطورى فكشف سقوطه لنا عن حقائق لا تتبدى إلا فى ضوء الواقع الآنى: واقع الحرب وما فيها من تناقض و'عبث'، وواقع الحب الذى يشارك الحرب تناقضاتها و'عبثيتها' - وكلاهما يشير إلى ضعف بشرى متأصل لا نكاد نراه بسبب الهالة الأسطورية التى تغلف أحداث الماضى. ومثلما يرجح النقاد كما سبق أن ذكرت أن شيكسبير قد قرأ ترجمة تشابمان المشار إليها آنفًا للكتب السبعة الأولى للإلياذة، يرجحون أنه أُخذ بما فيها من 'الجلال المأسوى'

وإلحاحهـا على الأهمية العظمى للحرب سـواء بالنسبة لأرباب الوثنية أو للـجنس البشرى بصفة عامة. ولا شك أن هذه الملحمة لا تخلو من تصوير 'انقشاع الوهم' وإن كانت تصر على عظمة الشخصيات ذوات النبل والشرف، وتستنكر التمرد من جانب ثيرستيس. ولكن تصوير شيكسبيـر للحرب يركز على الجانب العبثى لها، متـوسلاً فى ذلك بتصوير مواقف قائمـة على التناقض الأصيل فـى الموقف البشرى الأسـاسى، وهو ما يتـجسد فـى معظم الأحيان فى الأحداث، ويظهـر على السطح فى الأقوال القائمة على المفارقة، مـستعينًا فى ذلك بما نعتبره من الحيل البلاغية أى التناقض الظاهرى (oxymoron).

وقبل أن أضـرب الأمثلة النصـية على هذا أريد أن أقـول كلمة إنصـاف عن ويلسون نايت (Knight) ناقد أوائل القـرن العشـرين ووسطه، الذى كتب دراستـه عن المسرحـية بعنوان ''فلسفة طرويلوس وكريسيدا'' ونشرها فى كتابه ''طَوْق من النيران'' عام ١٩٣٠، وقرأنا جميعًـا هذا الكتاب فى أيام دراستنا الجامعية فى طبعتـه الثانية (١٩٤٩) إذ يتجاهل المحدثون جميعًا آراءه، بسبب ما بها من تبسيط لا يطيقه نقاد اليوم المولعون بالتعقيد، وهو لا شك يُبَسِّطُ حـين يختزل الصـراع الدرامى فى المسرحـية فى ''الفلسـفة'' التى يقول إن المسرحية بُنيت عليها وتنحصر فى التعارض الدينامى فى الذهن بين مَلَكتين من مَلَكَاته هما الحدس والفكر العقلانى التحليلى (ص ٤٨) أو حين يقول إن بالمسرحية ثنائية حادة الملامح ما بين نظرتين للعالم، الأولى رومانسية والثانيـة واقعية باردة ساخرة (ص ٦٢)، فهو ينزع فى تحليله لكل جوانب المسـرحية إلى القول بالثـنائيات، محاولاً إثبـات انحياز شيكسـبير للطرواديين معليًا من شأن طرويلوس، واصفًا إياه بالعاشق ''الميتافيزيقى'' ، مهاجمًا جميع 'أبطال' اليونان بسبب هذه العـقلانية الباردة الساخرة. ولم يكن من الغـريب أن يتجاهله النقد الجديد بسبب ميله إلى التأويل واستناده إلى أحكام انطباعية، وإن كان بعضها قد عاد إليه نفر من المحدثين، كما سوف أبين، خصوصًا فى تحليل شخصية طرويلوس (كأن يقول مثلاً: ''فالمشهد يوحى بأن العاشق يرى روحه نفسهـا منعكسة فيما يحب. ورؤية ما يحبه توقظه فيعرف نفـسه، أى إن إدراكه الحسى يسمح لرغبته اللاواعيـة التى لا تحمل اسمًا أن تحقق ذاتـها فى اكتـساب الوعى بذاتـه وطاقة 'الحكم الصائب' .'' ص ٥٤) كمـا تجاهله

البنيويون، على كثرة ثنائياته لأنه لم يطبقها على البناء الرمزى أو يربط فيما بين الصور الشعرية والمواقف الإنسانية مسترشدًا بقاعدة البنيويين الثنائية الرمزية التى قد يقولون إن المسرحية تقوم عليها. فإذا ذكر الرمز استخدم المصطلح فى معنى يختلف عن معانى المحدثين، مثلما يفعل فى تحليله لحديث طرويلوس فى المشهد الذى قال توماس عنه (انظر القسم ٤) إنه يقع فى قلب الحدث الدرامى. يقول ويلسون نايت:

> هذا الحديث يرسم الخطوط العريضة لميتافيزيقا رمزية - وهو ما توحى به فقرات أخرى فى شيكسبير وخصوصًا فى الصور الشعرية بهذه المسرحية - فلسفة تعتبر، فيما يبدو، أن الأشكال المادية أجساد بُثَّتْ فيها الحياة بفضل حيوية الذهن الذى يرى ويشهد، فأصبحت المادة ترمز للروح. (ص ٥٤)

ولكننا، على الرغم من ذلك كله يجب ألا نغمط الرجل حقه فى السبق إلى القول بأن المسرحية تنزع لثام المجد الأسطورى الذى ظل يغلف هؤلاء الأبطال قرونًا طويلة، وتفضح طبيعة الحرب، مهما يكن من توهمه اختصاص اليونان بالنقد فى شيكسبير، إذ يقول:

> إن ثيرستيس هو التجسيد الأقصى لنظرة إلى الدنيا نشأت وتبلورت فى الجانب اليونانى من **طرويلوس وكريسيدا**، ونحن نؤيد آراءه إلى حد ما، دون أن نقبل أسلوبه في التعبير. إذ نجد هنا النجاح فى السخرية من البشر ومن صور غرامهم ومن حروبهم. والحق أن قضية هذه الحرب كلها تبدو بلا غاية على الإطلاق، وهو ما يؤكده ديوميد فى محادثته مع باريس، إذ يسأل باريسُ من الأجدر أن يحظى بهيلين، هو أم زوجها منيلاوس، فيجيبه ديوميد بمرارة بأن كليهما يستويان فى الجدارة بطلب المرأة بكل "ما جرته علينا من آلام جهنم وتكاليف لا تحصى" (٤/ ١/ ٥٩) ثم يستمر قائلاً إنها امرأة لوثها العار ولا قيمة لها على الإطلاق:

باريس: لَكمْ قَسَوتَ بَلْ ظَلَمْتَ بِنْتَ وَطَنِكْ.

ديوميد : بَلْ إنَّها التى قَسَتْ وتَظْلِمُ الوَطَنْ! فَلْتُصغِ يا بَارِيسُ لِي:

لِقَاءَ كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الدِّمَاءِ فِى العُرُوقِ الفَاجِـرَاتِ الخَائِنَاتِ

أُزْهِقَتْ رُوحٌ مِنَ اليُونَانْ

لِقَاءَ كُلِّ ذَرَّةٍ مِنْ وَزْنِ تِلْكَ الجُثَّةِ المُلَوَّثَةْ

كانَ قَتِيلٌ هَا هُنَا مِنْ أَهْلِ طُرْوَادَةْ.

ومُنْذُ أنْ تَعَلَّمَـتْ شِفَـاهُهَـا الكَلاَمَ لَـمْ تَنْطِقْ بِأَلْفَـاظٍ كِـرَامْ

تُقَـارِبُ العَـدِيدَ مِـمَّنْ ذَاقَ مِنْ يُونَـانَ أو طُرْوَادَةَ المَوْتَ الزُّؤَامْ

(٤/١/٦٩ - ٧٦)

(ص ٥٩ - جميع المقتطفات من طبعة الكتاب عام ١٩٧٨)

أى إن ويلسون نايت لم يغفل ما يوليه المحدثون أهمية بالغة ألا وهو عبثية هذه الحرب، وأما المحدثون فيخرجون من ذلك إلى نظرة أعم وأشمل، ألا وهى إدانة كل حرب، قائلين إن شيكسبير يرمى إلى غاية أبعد تتمثل فى عبثية الاقتتال التى لا تتضح للرائى إلا إن تجاوز الشعارات البراقة التى يرددها المحاربون ونفذ إلى أعماقهم، وويلسون نايت محق حين يجد أن شيكسبير ينسب إلى الطرواديين بعض قيم البطولة والفروسية ("الرومانسية") التى ورثتها أوروبا عصر النهضة من العصور الوسطى، ولكنه - بالحق أيضًا - يتجاهل ما يرمى إليه شيكسبير من تصوير فساد هذه القيم التى أصبحت 'بالية' فى ضوء النزعة المادية العلمية فى مطلع العصر الحديث، وغلبة الروح التجارية والكسب المادى، بالتركيز على ما آل إليه أصحابها من دمار: أى إنه يصورها لا ليعلى من شأنها بل ليدلل على اندحارها مهما يكن فى أعماقه من إجلال أو حب دفين لها.

٨- التوازى والتضاد

ولنعد الآن إلى أسلوب شيكسبير فى نزع هالة البطولة الأسطورية عن الحرب وعن أبطال الأساطير، وهو ما ذكرت (قبل عرض وجهة نظر ويلسون نايت) أنه يتوسل بالمفارقة الأساسية وألوان التورية الدرامية الساخرة والتناقض الظاهرى فى ضروب البلاغة فى النص. إن الجانبين يمثلان التوازى والتضاد فى آن واحد، فهما يدركان المفارقة الأساسية فى وجود وشائج صلة أو روابط تجمع بينهما حتى وهما يتحرقان شوقًا إلى قتل بعضهما بعضًا، وهما لا يخفيان ذلك ولا ينكرانه، والتعبير عنه يتخذ صورة التناقض الظاهرى، فهما عدوان يضمران الود "نعرف أنفسنا خير المعرفة" - "حقا ونتوق إلى أن نعرفها شر المعرفة!" (٤/ ١/ ٣٢ - ٣٣) والتعليق اللائق على هذا يأتى على لسان باريس الذى يقول:

لمْ أسْمَعْ مِنْ قَبْلُ تَحِيَّةَ وُدٍّ تُضْمِرُ أكْثَرَ مِنْ هذَا الحِقْد
أوْ حُبًّا أنْبَلَ مِنْ هذَا المُلْتَبِسِ بِبُغْض!

(٤/١/٣٤-٣٥)

ويزداد اقتراب الجانبين من بعضهما البعض فى عين الرائى حين يتنافسان فى الظفر بالمرأة نفسها ويستخدمان استعارات تزيل الفوارق بين الصراع الحربى والصراع الجنسى:

والأنْسَبُ لأخِيلِيسَ غَدًا أنْ يَطْرَحَ هِكْتُورْ أرْضًا
مِنْ أنْ يَطْرَحَ مَحْبُوبَتَهُ بُولِيكْسِينَا.

(٣/٣/٢٠٩-٢١٠)

والمتحدث هنا - يوليسيس - يستخدم صورة "يطرح أرضًا" فى الإشارة إلى التغلب على هكتور (الذكر) ومضاجعة بوليكسينا (الأنثى) فى آن واحد، ومن اليسير علينا أبناء العربية إدراك ذلك لأننا نستخدم الاستعارة نفسها فى الحالين، وكان من أوائل من تنبه لها الباحث جارى سپير (Spear) فى دراسة عنوانها "الصفات الذكورية عند شيكسبير: الذكورة والأنوثة فى طرويلوس وكريسيدا" وهى منشورة فى مجلة دراسات شيكسبيرية

(٤٤) عام ١٩٩٣ ص ٤٠٩-٤٢٢ . وأما العلاقات المثلية بين الذكور (وسوف أعود إليها)، وعلاقة الحرب بها فتناولها باربرا أ. باون (Bowen) فى كتاب كامل صدر عام ١٩٩٣ - نيويورك ولندن - بعنوان "بين الجنسين فى مسرح الحرب: **طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير**" ، وهى تُعرِّجُ فى أثناء دراستها للعلاقات المثلية بين الذكور فى المسرحية على الموضوع الذى يشغل النقد النسوى بصفة عامة وهو اعتبار المرأة ضحية من ضحايا الحرب تهبط بها إلى مستوى البضاعة الجنسية، والموضوع الأخير شائع يكفى للإحاطة به مقال كارول كوك (Cook) المنشور فى كتاب عنوانه "**المذهب النسوى فى الفنون الأدائية: النظرية النقدية النسوية والمسرح**" من تحرير سو-إلين كيس (Case) والصادر عام ١٩٩٠ فى بلتيمور (ص ١٧٧-١٩٥). وقد اضطررت إلى هذا الاستطراد بسبب كثرة من كتبوا فيه وقد أدرجت أسماءهم ودراساتهم (التى يكرر بعضها بعضًا) فى قائمة المراجع.

ويؤكد شيكسبير التوازى بين الجانبين بإبراز تشابه مواقفهما من الحرب ومن المرأة بصفة خاصة، وتأكيد العلاقات الأسرية التى تربط ما بينهما، فكلا الجانبين يؤمن بالثأر، ويعتبر النساء من غنائم الحرب، وكل منهما يذكر الروابط العائلية بينهما. إذ إن نسطور الهرم أقدم الشخوص عهدًا بالصراع الذى قيل إن منشأه كان خداع تيلامون الطروادى لهرقل اليونانى بصدد بناء أسوار طروادة، فَشَنَّ اليونان حملة على طروادة ظفروا فيها بابنة تيلامون - أخت بريام - وكانت تدعى هيزيون كغنيمة حرب، الأمر الذى دفع الطرواديين إلى 'اختطاف' هيلين ردًّا على ذلك، وهو ما دفع اليونان إلى خوض الحرب 'الشهيرة' الراهنة. ونسطور وحده هو الذى يذكر منشأ ذلك الصراع ويشير إليه فى المشهد الخامس من الفصل الرابع، وهو الذى نشهد فيه العناق بين الطروادى هكتور واليونانى نسطور الذى "لطالما مشى مع الزمان مشتبك الأيادى" (٤/٥/٢٠٤) ولهذا يُخَاطَبُ باعتباره 'المبجل العظيم' . والمطلعون على بواطن الأمور يعرفون ما يتصور أخيليس أنه سر، ألا وهو عشقه للفتاة پوليكسينا بنت مليك الطرواديين "الأعداء" . والجميع يعرفون أن إيجاكس 'نصف طروادى' ، فهو ابن هزيون أخت الملك بريام، أى إنه ابن عمة هكتور نفسه (هزيون المذكورة) الذى اختاره للمصارعة فى الحلبة. وهكتور يعرف ذلك ويؤكده:

.. أَنْتَ ابنُ عَمَّتِي

يا أَيُّهَا العَظِيم! وذُو قَرَابَةٍ حَمِيمَةٍ

لِنَسْلِ پرِيَامَ العَظِيم! وَشِيجَةُ الدَّمِ المُقَدَّسَةُ

تَحُولُ دُونَ نَشْأَةِ التَّنَافُسِ الفَتَّاكِ بَيْنَنَا.

(١٢٤-١٢١/٥/٤)

ويكرر المحدثون الاستشهاد بما قاله ديوميد (اليونانى) عن تساوى جدارة پاريس الطروادى بجدارة منيلاوس اليونانى بها، مؤكدين ما أبرزه فى حديثه الذى سبق الجميع في التنبيه إليه والاستشهاد به الناقد ويلسون نايت (الذى أوردتُ آراءه آنفًا)، ومن المهم أن نذكر رأى ديوميد - هذا الجندى العادى - فى منيلاوس، المليك الذى 'اختُطِفَتْ' زوجته والذى من المفترض أن اليونانيين جميعًا يحاربون فى سبيل استرداده 'شرفه' ، ورأيه فى غريم هذا المليك - پاريس - الذى سلبه تلك الزوجة. إن ديوميد يقدم رأيًا سوف ينطبق عليه هو نفسه في آخر المسرحية حين يحظى بالمرأة كريسيدا التى 'تعادل' ، ولو رمزيًا، هيلينا - الطروادية المقابلة لليونانية - ويطارحها الغرام وتبادله عهود الهوى مثلما فعلت هيلينا مع پاريس. إن التوازى الدرامى هنا موحى به، مع التنويعات المحتومة فى الدراما وأهمها أن طرويلوس ليس زوجًا 'رسميًّا' لكريسيدا، وإن كانا يُعَدَّان زوجين.

ولكن التوازى بل 'التساوى' الذى يراه ديوميد بين منيلاوس اليونانى وپاريس الطروادى بعين العقل ويفصح عنه إفصاحًا لا التباس فيه، يتحول فى آخر المسرحية إلى حدث درامى نراه رأى العين ونشهده ونُحِسُّه. وهاك ما يقوله ديوميد:

ذلكَ دَيُّوثٌ يَبْكِي ويَنُوحُ ويَرْجُو أَنْ يَشْرَبَ بَعْضَ

بَقَايَا كَأْسٍ وحُثَالَةَ خَمْرٍ ضَاعَتْ نَكْهَتُهَا الحَقَّةُ

أَمَّا أَنْتَ فَكَالْفَاجِرِ يُسْعِدُكَ بِأَنْ تُنْجِبَ مِنْ

بَطْنِ امْرأَةٍ عَاهِرَةٍ مَنْ يَرِثُكَ.

تَتَسَـاوَى مَـيْـزَاتُ الطَّرَفَـيْنِ لَدَى المِيـزَانِ أَمَـامَ العَـيْنِ النَّاظِرَةِ

أنتَ وإيَّاهُ مَـعًـا! مَنْ ذَا تُرْجِحُ كِـفَّـتَـهُ خِـفَّـةُ أُنْثَـىَ عَـاهِرَةٍ

(٤/١/٦٣-٦٨)

ولذلك تقول ليندا تشارنز التى سبقت الإشارة إلى دراستها إن 'هوية سيئة السمعة' تُحَوِّمُ فوق معظم الشخوص فى المسرحية، أى لا فوق طرويلوس وكريسيدا وياندراوس وحدهم فى أدوارهم المقبلة باعتبارهم ''أنماطًا فطرية'' أو نماذج لا تتغير قط للمحب المخلص والحبيبة الخائنة والوسيط الذى يجمع بينهما، بل فوق كبار ' المتخاصمين' فى الجانبين. وانظر إلى أجاممنون مثلاً الذى يخاطبه يوليسيس قائلاً:

يا قَائِدَنَا الأَعْظَمُ! يا عَصَبَ اليُونَانِ وسَاعِدَهَا،

يا قَلْبَ رِجَالِ الجَيْشِ وأَنْفَاسَهُ! بَلْ روحٌ لَيْسَ لَهُ إلاَّ إيَّاها!

يا مَنْ يَجِبُ عَلَيْنا صَوْغُ طِبَاعِ الكُلِّ وأَذْهَانِ الكُلِّ على صُورَتِهِ

(١/٣/٥٥-٥٧)

إنه على الرغم من بلاغته التى تصفها أونا إليس -فيرمر (Ellis - Fermor) 'بالتماسك' النَّصيِّ الدقيق و'بالفحولة' التى تميز موقف القائد الحق، فى فصل لها بعنوان '' 'النشار فى الأفلاك' : الكون الذى تصوره طرويلوس وكريسيدا'' (فى كتابها **تخوم الدراما**، الطبعة الثانية ١٩٤٦، ٥٦ - ٧٦) (ص ٦١) وتأييد صفات هذه البلاغة فى مقدمة طبعة آردن التى حررها كينيث پامر عام ١٩٨٢ (ص ٤٢ - ٤٣) أقول إنه على الرغم من ذلك يبدو لنا مدعاة للسخرية، وفقًا لآراء المحدثين من النقاد منذ الستينيات وحتى اليوم، إذ يؤكد ف. كوينلاند دانيلز (Daniels) ضرورة موازنة ما يقوله أجاممنون بما نسمعه عنه من الشخصيات الأخرى وما 'يفعله' (إن كان يفعل شيئًا) على المسرح

("النظام والاختلاط فى طرويلوس وكريسيدا ١/ ٢٣" مجلة شيكسبير الفصلية (١٢) ١٩٦١ ص ٢٨٥-٢٩١). وسوف نجد قطعًا إن نحن أجرينا هذه الموازنة أن صورة هذا القائد تجمع متناقضات لا تسمح باعتباره البطل العظيم، ولغته نفسها تدينه ببلاغتها 'المصطنعة' التى يتميز بها كل من يُخفى الضعف الكامن فى نفسه بقناع من الألفاظ الطنانة، وإذا كان هذا من عناصر الكوميديا الحديثة فإنه في طرويلوس وكريسيدا أقرب إلى روح المأساة فى رأى لورنس دانسون (Danson) فى كتابه ألغاز المأساة: دراما اللغة عند شيكسبير (١٩٧٤) ص ٦٨ - ٩٦ (وإشارة دانسون إلى ذلك فى ص ٧١ وما بعدها). وتتوسع چين أدامسون (Adamson) فى بيان ما يثير السخرية فى صورة أجاممنون فى المسرحية، مُركِّزَةً على دور التناقض فى نزع الهالة الأسطورية التى كانت تحيط به، وهو ما يؤدى إلى 'انقشاع الوهم' ، الذى تتسم به الحيل الدرامية فى هذه المسرحية على وجه الخصوص، وهى تدعونا إلى النظر فى الخطبة التى يلقيها (٣٠ سطرًا) فى مستهل المشهد الثالث من الفصل الأول زاعمًا أن الشدائد التى يواجهها اليونان ما هى إلا "ضَرَّاء مديدة

يَبْلُونَا جُوفُ بها أو يَمْتَحِنُ بها هذا الرَّبُّ الأَعْظَمُ
مِقْدَارَ ثَبَاتِ سَوَاعِدِنا ومُثَابَرَةِ رِجَالِ اليُونَانْ

(١/ ٣/ ١٩-٢١)

وزاعمًا أن هذا الابتلاء يُقصد به فصل الأشداء عن الضعفاء الذين تذروهم ريح الشدائد فى الجو إذا عبست ربة الأقدار (٢٦ - ٣٠) ثم تقارن بين نبرات السمو والشرف فى هذه الخطبة وبلاغتها 'السامية' وبين ما يقوله ثيرستيس عنه من أنه "رجل معقول مقبول" أى رجل 'عادى' لا يتميز عن غيره، ومن أنه "يحب الغوانى" (٥/ ١/ ٤٩) ومن أن حجم مخه لا يزيد عن حجم 'شمع' أذنيه (٥/ ١/ ٥٠). والواقع أن هوميروس فى الإلياذة يشير إلى مشاجرة أجاممنون مع آخيليس بسبب التنافس فى حب امرأة والظفر بها، ولكنه لا يتعرض فى تلك الملحمة للسخرية الكوميدية التى يتعرض لها فى المسرحية،

خصوصًا ما يرويه يوليسيس من أن باتروكلوس يحاكى قادة اليونان كلهم واحدًا واحدًا ساخرًا من 'خصائص' كل شخصية (١/٣/ ١٤٩-١٦٤) وهذه المحاكاة الساخرة على خشبة المسرح تطعن فى الصورة الأسطورية التى شاعت عن ملوك اليونان وقادتهم، كما وجد فيها المُخرجون المسرحيون المحدثون ذريعة لتأكيد العنصر الفكاهى فى المسرحية، مُبرزين ما أدت إليه الشيخوخة من خرف عند نسطور، وافتقاره إلى طاقة التفكير المستقل، ونزوعه إلى الثرثرة مثل بعض كبار السن، (وهو ما سبق لدانسون أن بينه فى كتابه المشار إليه ص ٧٢). وتقول أدامسون أخيرًا إن التناقضات المذكورة فى شخصية إيچاكس وتصوير مشاجراته مع ثيرستيس على المسرح مما يمنع قارئ المسرحية أو مُشاهدها الحديث من اعتباره البطل العظيم الذى يبرز فى الإلياذة عند هوميروس (من الفصل الذى أفردته أدامسون للمسرحية فى كتابها **مقدمات نقدية جديدة لشيكسبير**، برايتون، ١٩٨٧).

ولا يقتصر التوازى فى مواقف الجيشين (وما يضمره من تضاد كامن فى المفارقة الأساسية فى هذه الحرب) على مواقف شخصيات بعينها بل يمتد ليشمل مسار الحدث الدرامى نفسه، وسأبدأ فى القسم التالى بتحليل عدد من الشخصيات التى تمثل المفارقة المذكورة، وخصوصًا تلك التى تدفع بعجلة الحدث وتحدد مساره فى المحورين الرئيسيين أى الحب والحرب. فالشخصيات فى الجانبين تتوازى وتتضاد معًا فى اتفاقها واختلافها فى الوقت نفسه مع صورها الكلاسيكية الموروثة، وهو ما يمثل فى نظرى عاملاً من العوامل التى يستخدمها شيكسبير فى خلق الإحساس بالتوازى مع عالمنا الحديث نفسه رغم تضاد أحداثه التى وقعت فى الماضى السحيق معه، وهو ما يحب دعاة التاريخية الجديدة أن يجدوه فى نصوص الماضى، وسوف أركز فيما يلى إذن على أسلوب شيكسبير فى إبداع المفارقة المذكورة، وهو أسلوب يعتمد على الحيل الدرامية المألوفة والحيل اللغوية التى تمنح المسرحية مذاقها 'التجريبى' و'الحداثى' الذى حير نقاد الماضى.

٩- مفارقات الشخصيات والحدث

فإذا بدأنا بشخـصية إيجاكس (Ajax) وهذا هو النطق الإنجليزى للكلمة (بألف ممالة أقرب إلى الياء لحرف العلة الأول) والهجاء الإنجليزى منقول عن اللاتينية (وهذه مسرحية إنجليزيـة) لأنه خير من يمثل الجـمع بين النسب اليونـانى (من ناحية أبيـه) والطروادى (من ناحية أمه) وجدنا حـيلة خاصة من حيل استخدام المصادر الكلاسيكيـة عند شيكسبير وهى حيلة إدمـاج صورتين قديمتين لهـذا البطل اليونانى (رسـميًّا) فى صورة دراميـة 'جديدة' لتحقيق مفارقته، الأولى صورة البطل المغوار والثانية صورة المغرور الأحمق، وهما يمتزجان فى طرويلوس وكريسيدا مزجًا بديعًـا، وإن كان شيكسبيـر يمهد لهذا المزج بوصف يورده على لسان ألكسندر، خادم كريسيدا، قائلاً:

هذا الرجل يا مولاتى قد سلب كثيرًا من الوحوش مما اختصت به من صفات. فهـو شجـاع كالأسـد، فظ كالدب، بليـد كالفـيل، رجل حشـدت به الفطرة أخلاطًا بالغة التضـاد من الطباع فإذا بشجاعته تختلط بالتـهور، وتهوره يخرج مُتَـبَّلاً بالحرص. لا يتـميز أحـد بفضيلة إلا ولَدَى هذا الرجل لمحـةٌ منها، ولا يتسم أحـد بنقيـصة إلا ولَدَى هذا الرجل طرف منهـا. يعتـريه الاكتـئاب دون سبب، ويشـعر بالفرح ولا مجـال للفرح. يجمع فى ذاته صـفات كل شىء، ولكن الروابط فيما بينها مقطعة مفككة.

(١/٢/١٩-٢٨)

ويرجع جـانب مما يقـوله ألكسندر إلى الصـورة الأولى، وجانـب آخر إلى الصـورة الثانية، فأما الصورة الأولى فهى التى يرسمها هوميروس فى **الإلياذة**، صورة مقاتل صنديد شديد البأس لا يرضى بـغير النصر والظفر، وهو ابن تيـلامون المذكور آنفًا (تيـلامونيوس باليونانية) واسم البطل أياس (Aias) (هل له علاقة باسم إياس العربى؟) وهو الذى تحول فى اللاتينية إلى (Ajax) حيث ينطق حرف (J) ياءً. كما كان يوصف بأنه "فاضل يكتم السر" وبأنه موسيقى بارع وفارس نبيل، حسـبما يروى ذلك الشاعر القديم، وهو ما نقله عنه الشاعر الإنجليزى القديم جون ليدجيت (Lydgate) الذى ولد قبل شيكسبير بما يقرب

من قرنين (١٣٧٠؟-١٤٥٠؟). ويرجح الدارسون أن شيكسبير استمد مادته من قصيدة ليدجيت وعنوانها "القصة القديمة والتاريخ الصادق الوحيد للحرب بين اليونانيين والطرواديين" التى أكملها عام ١٤٢١ (وتُنسب إليه على الرغم من أنها ترجمة لعمل إيطالى بعنوان **تاريخ طروادة** كتبه جويدو ديلى كولونى) ويقول من يرجحون هذا إنها ربما طبعت فى أوائل القرن السادس عشر بعد دخول الطباعة انجلترا (فى عام ١٤٧٥) وإن كان الدارسون اليوم يرجعون إلى طبعة قصيدة ليدجيت التى حررها ونشرها هنرى بيرجن (Bergen) عام ١٩٠٦ وصدرت لها عدة طبعات فى القرن العشرين. وترجع أهمية قصيدة ليدجيت إلى أنه يجاور بين الصورتين المشار إليهما لإيجاكس، الصورة الأولى هى التى وصفتها فى أول الفقرة (صورة إيجاكس تيلامون) والصورة الثانية تنتمى لشخص آخر يحمل الاسم الأول نفسه ولكن أباه هو أويليوس (Oyleus)، وهو شخص 'غبى' خائر العزم كثير الكلام مولع بالتفاخر، وهو الذى يصوره أوفيد فى **مسخ الكائنات** (١٣/١-٤٤١). ولكن شيكسبير لا 'يجاور' بين الصورتين مثل ليدجيت بل يصهرهما فى شخصية إيجاكس فى هذه المسرحية كما بين ذلك كثير من الدارسين، من أهمهم أليس ووكر (Walker) فى طبعة كيمبريدج الأولى للمسرحية عام ١٩٥٧، وچيفرى بولو (Bullough) فى المجلد السادس لكتابه عن مصادر شيكسبير (١٩٥٧-١٩٧٥) (ومن قبلهما ج. أ. ك. طومسون (Thomson) فى كتابه **شيكسبير والتراث الكلاسيكى** ١٩٥٢) وأخيراً كينيث ميور (Muir) فى مقدمته لطبعة أوكسفورد للمسرحية ١٩٨٢-١٩٩٨. وترجع أهمية الصهر إلى أن شيكسبير أصبح بهذا يجمع فى شخصية واحدة صفات متناقضة تحول دون إثارة إعجاب القارئ أو مُشاهد المسرحية بالبطل اليونانى القديم، وتضمن تساؤله عن معنى البطل والبطولة، أى إننا لا نشهد هنا المقاتل الجبار القديم الذى تصوره **الإلياذة** بل نشهد مقاتلاً جباراً آخر يختلف فى أنه مغفل مزهو بذاته ويسهل على يوليسيس خداعه حين يحاول دفع أخيليس إلى مقاتلة الطرواديين.

وترجع أهمية صَهْر الصورتين المذكورتين آنفًا أيضًا إلى تمكين شيكسبير من إبداع المواقف المسرحية التى تجسد صورته الخاصة للبطل، وهى مواقف درامية حية على المسرح

ما بين إيجاكس وبين ثيرستيس الهَجَّاء الشتام الذى يثير الاشمئزاز بألفاظه وحركاته، وتصوير الأول وقد عجز عن مجاراة بذاءة الأخير فاضطر إلى تهديده بالعنف البدنى بل وإلى ضربه أمامنا على المسرح فعلاً، كما تُمكِّن تلك الحيلة الدرامية الشاعر من تقديم شخصية أخرى تتعامل مع إيجاكس الشيكسبيرى، وتعتمد ظاهريا على تصويرها فى هوميروس، أى يوليسيس الذى يصفه الشاعر اليونانى القديم بأنه "يوليسيس الداهية"، مع إضافة بعض الملامح التى تنتقص من فضل الدهاء باعتباره من الفضائل اللازمة فى كل حرب للظفر بالأعداء. إذ إن يوليسيس فى هذه المسرحية 'يوظف' دهاءه فى استخدام أساليب المخاتلة والخداع مع زملائه أنفسهم من قادة اليونان مثل إيجاكس وأخيليس. فهو يتملق ويداهن و'يضلل' تحقيقًا لغايته (كما يبين ألبرت جيرارد (Girard) فى دراسة له بعنوان "المعنى والمبنى فى طرويلوس وكريسيدا" فى مجلة المسرح التعليمي عام ١٩٥٩). بل إن يوليسيس ينزع إلى التلاعب بالألفاظ تلاعبًا واضحًا حتى فى عقد تحالف معين، على نحو ما نرى فى حديثه الذى يقنع فيه نسطور بمشاركته مؤامرته فى الدفع بإيجاكس لملاقاة هكتور عن طريق 'القرعة' ظاهريًّا (١/٣/ ٣١٠-٣٩٢)، ففى هذا الحديث (أو المحادثة) يتنكر يوليسيس لما كان يدعو إليه فى المشهد نفسه أثناء اجتماع القادة من نبذ 'للتنافس البغيض' بينهم والحفاظ على النظام باحترام 'المراتب' ، إذ يذكى نار الغيرة أو الحسد الدافع إلى التنافس فى محاولة لكسر شوكة الخيلاء عند أخيليس ومن ثم دفعه إلى القتال، وكذلك فى 'تأديب' إيجاكس غير عابئ بنتيجة المصارعة مع هكتور. وهو يخاطر بالتضحية بإيجاكس فى هذا الحديث مخاطراً بروح إيجاكس الصنديد المتباهى المغرور، قائلاً بكل ثقة:

لكنْ، وسَوَاءٌ يكْسِبُ أو يَخْسِرُ،
سَيَظَلُّ نَجَاحُ المَشْرُوعِ المَوْضُوعِ هُنا مَضْمُونًا دونَ مِرَاءْ
فَبِإيجاكْسَ سَنَنْزِعُ مِنْ آخِيلِيسَ الكِبْرَ ونَنْتِفُ رِيشَ الخُيَلَاءْ

(١/٣/٣٨٦-٣٨٨)

ويوافق نسطور مختتما المشهد بسطرين مقفيين كذلك:

سَيُرَوِّضُ كُلٌّ مِنْ هذينِ الكَلْبَيْنِ الآخَرَ دُونَ عَنَاءْ
لَنْ يَدْفَعَ كُلاًّ غيرُ الزَّهْوِ كما يَجِدُ الكَلْبُ بِعَظْمَتِهِ الإغْرَاءْ

(١/٣/٣٩١-٣٩٢)

أى إن يوليسيس يريد إثارة الغيرة أو الحسد فى نفس أخيليس وتطاوله فى سبيل 'كسر شوكته' ، وفى هذا ما فيه من مفارقة، ناهيك بأنه يزيد التنافس فى المعسكر اليونانى اشتعالاً، خصوصًا بعد حفز إيجاكس على المزيد من الزهو والتفاخر! كيف يتمشى ذلك مع ما كان ينادى به فى أول المشهد من انصياع لـلقائد الأعلى وعدم منافسة أحد لأحد بل التزام الجميع لمواقعهم التى تحددها 'مراتبهم' ويحددها المنهج الموضوع لإدارة الحرب؟ وقد وجدتنى أتساءل وأنا أقرأ هذه السطور الثمانين (٣١٠ - ٣٩٢): أفلا ينم حديث يوليسيس عن غيرة أو حسد يضمره هو نفسه لهؤلاء الصناديد؟ أفلا يكشف لنا فى قلبه هنا عن النقيصة التى يذمها فى خطبته ' الشعرية' الأولى عن الدرجات والنظام والمراتب (١/٣/٧٥-١٣٧)؟

إننى أصفها 'بالخطبة الشعرية' بسبب كثرة اقتباسها واقتطافها خارج السياق باعتبارها قصيدة 'مستقلة' (أو غنائية) كأنما تعبر عن رؤية العالم لا فى عصر شيكسبير فقط بل فى نظر شيكسبير نفسه، وهو ما لم يعد المحدثون يقبلونه، بعد أن شاع إيرادها فى كتب 'المنتخبات' الشعرية، وشاع إعطاؤها عنوانًا مستقلاً هو "عن الدرجات" (On Degree) حتى لدينا فى مصر. ولكن هذه الخطبة جزء من بناء درامى محكم، ولهذا وجدنا نقاد القرن العشرين ينقسمون فريقين، الفريق الأول يقول بأن شيكسبير يلتزم بصورة يوليسيس فى الإلياذة وينتمى أغلب أفراده إلى أواسط القرن العشرين (مثل س. ل. بيثيل Bethel فى كتابه **شيكسبير والتراث الدرامى الشعبى** الصادر عام ١٩٤٤) ومثل تليارد فى كتابه المشار إليه آنفًا (الصادر عام ١٩٥٠) ويقول الفريق الثانى بأن شيكسبير يُعدِّل من تلك الصورة بإبراز مثالب 'الدهاء' للتشكيك فى صحة هالة العظمة 'المطلقة' السابقة وقد بدأ

ذلك الاتجاه عام ١٩٦٣ فى الدراسة التى كتبها كليفورد ليتش (Leech) بعنوان "اليونان عند شيكسبير" ونشرت فى سلسلة **أبحاث ستراتفوردية عن شيكسبير** (ص ١-٢٠)، وتلاه أرنولد ستاين (Stein) فى دراسة له بعنوان "**طرويلوس وكريسيدا**: طاقة المخيلة على الفصل" ونشرها فى مجلة **تاريخ الأدب الإنجليزى** (٣٦) عام ١٩٦٩ (ص ١٤٦ - ١٦٧) ويبين فيها كيف ينجح شيكسبير فى أن يفصل فى مخيلته بين صور الأبطال لدى هوميروس وصورهم فى نظره من خلال الحيل الدرامية، ومن بينها الأبنية اللغوية، ثم جاء صوت م. م. بيرنز (Burns) عاليًا واضحًا فى عام ١٩٨٠ حين بين كيف يقدم شيكسبير صورة تجسد ما لم يكن يراه أحد فى أبطال أساطير الأولين من ضعف بشرى ومعايب أعمانا عنها البعد الزمنى، متسائلاً: هل يمكن اعتبار هؤلاء 'الأبطال' مُثُلاً عليا فى عالم شيكسبير (ص ١٢٩)؟ وعنوان دراسته هو "**طرويلوس وكريسيدا**: أسوأ ما فى العالمَيْن" ونشرها فى العدد رقم ١٣ من مجلة **دراسات شيكسبيرية** (ص ١٠٥-١٣٠) وأما نظرة يوليسيس للمرأة كما يرسمها شيكسبير، وهى التى سوف نناقشها فى فقرة تالية بعد الإلماح إلى 'الخطبة' المشار إليها عاليه، فهى ما يستند إليه هوارد س. أدامز (Adams) فى تبيان اختلاف صورة يوليسيس فى هذه المسرحية عن صورته عند هوميروس، فى دراسة عنوانها "من كريسيدا؟" ونشرها فى كتاب عنوانه **الحياة الجنسية والسياسية فى دراما عصر النهضة**، من تحرير كارول لڤين (Levine) وكارين روبرتسون (Robertson) صدر عام ١٩٩١ . ونستطيع أن نقول إن الاتجاه الحديث أقرب إلى الفصل بين الصورتين 'الهومرية' والشيكسبيرية، وربما تأثر النقاد مثلما أثروا فى مفاهيم الإخراج المسرحى التى سادت منذ الستينيات، وإن كنا ظللنا نسمع أصواتًا مفردة حتى بداية السبعينيات لا تفصل بين الصورتين المذكورتين ليوليسيس (وغيره من الأبطال) وكان آخرها كتاب روبين أ. براور (Brower) بعنوان "**بطل وقديس: شيكسبير والتراث البطولى عند اليونان والرومان**" (١٩٧١) ص ٢٣٩-٢٧٦.

ويبدو لى أن المحدثين يكادون يجمعون على أن الخطبة المذكورة (١/ ٣/ ٧٥-١٧٣) يتجلى فيها نقض ما يزعمه يوليسيس من إيمان بالنظام والتحكم فى النفس والضبط والربط،

فهى تتسم بالإسراف فى استخدام حيل بلاغية متنافرة مثل التراكيب التراكمية، أى التى تسير فى خط أفقى إذ يقفو بعضها بعضًا ويوحى برسم اللوحة الفنية وهى من أنواع البيان التى تسمى 'التراكم' (accumulation) (ليست فى وهبة)، ومثل 'الذروة' (climax) أى الصور التى تسير فى خط رأسى صاعدة إلى ذروة معينة يرمى إليها الشاعر، ومثل الكلمات التى يشتقها الشاعر اشتقاقًا جديدًا وتعتبر مستحدثة (neologism)، ومثل عدم اتباع السبل المنطقية المألوفة فى بناء حجة من الحجج، مع ما يبدو فى الخطبة من مظاهر إقامة الحجة وسوق البرهان المقنع. وكان روبرت جرودين (Grudin) من أوائل من تنبهوا إلى هذه السمة من سمات الخطبة وهى سمة يراها مقصودة لا عارضة ويسميها 'مفارقة' فى دراسته القصيرة الرائعة بعنوان "روح الدولة: مفارقة يوليسيس فى **طرويلوس وكريسيدا**" ، ونشرها عام ١٩٧٥ فى مجلة **أنجليا**، وبعد أعوام كثيرة عاد إلى الفكرة نفسها عدد من النقاد سوف أكتفى بذكر أسمائهم (ولمن يريد التوسع العودة إلى قائمة المراجع) أولهم أ. أ. بوتر (Potter) فى الدراسة التى أشرت إليها من قبل، عام ١٩٨٨ ، وتلته چين روبرتس (Roberts) فى كتاب أعم وأشمل عام ١٩٩١ ، ثم ديفيد نوربروك (Norbrook) فى دراسة جميلة فى صلب الموضوع عنوانها "البلاغة، والأيديولوچيا وصورة العالم فى العصر الإليزابيثى" نشرت فى كتاب بعنوان **البلاغة فى عصر النهضة** عام ١٩٩٤، من تحرير بيتر ماك (Mack) ص ١٤٠- ١٦٤ . وأما المدافعون عن الخطبة باعتبارها تجسيدًا لأفكار نبيلة عن النظام والمراتب فهم قلة ولم يعد أحد يأخذ بما يقولون، وخير من يمثل المنهج القديم من بينهم ثيودور سپنسر (Spencer) فى كتابه **شيكسبير وطبيعة الإنسان** (نيويورك وكيمبريدج ١٩٤٣) وخير من يمثل محاولة 'تفسير' غير موفقة فى رأى جمهور النقاد هو أ. پ. روسيتر (Rossiter) فى كتابه الذى أشرت إليه كثيرًا فى مقدماتى السابقة وهو **ملاك ذو قرنين ومحاضرات شيكسبيرية أخرى** من تحرير جراهام ستورى (Storey) ١٩٦١ ص ١٢٩-١٥١ وسوف أعود إلى كل ذلك فيما بعد.

ويبرز لنا موقف يوليسيس من المرأة فى المشهد الخامس من الفصل الرابع ليمثل العلاقة الوثيقة بين الحب والحرب فى هذه المسرحية، وكلما ازداد إنعامى النظر فى هذا

المشهد ازداد إدراكى لجانبه الرمزى الذى يلقى الضوء على مشاهد ' الغرام' فى إحدى الحبكتين الرئيسيتين فى المسرحية وهى علاقة طرويلوس بكريسيدا، والدور الذى ينهض به بانداروس فيها، وتعليقات ثيرستيس عليها. فالتناقض هنا على أشده ما بين النظرة الرومانسية التى ورثتها أوروبا فيما ورثته من عهود الفروسية من تقاليد تربط شرف المحارب بمدى إخلاصه لمحبوبة عفيفة مثالية (وهو ما يصوره خيال طرويلوس) وبين النظرة ' الحديثة' التى تهدم هذه التقاليد (فيما تهدم) باعتباره تراثًا موهومًا (ويصوره واقع الأحداث هنا) فالحرب تَقَاتُلٌ يكاد يلغى إنسانية الإنسان، والحرب فى طروادة على وجه الخصوص اقتتال من أجل امرأة لا عفيفة ولا مثالية، والخلاف حول مشروعية القتال هنا من خيوط الأفكار الرئيسية التى نسجت منها المسرحية، حسبما يتجسد فى المشهد الثالث من الفصل الثانى حيث يدعو هكتور إلى الاستجابة لطلب اليونانيين إعادة هيلين إليهم حتى تضع الحرب أوزارها، ويدافع طرويلوس عن الموقف الذى اتخذه الطرواديون برفض إعادتها لأن فى إعادتها إهراقًا 'للشرف' ! وقبول هكتور آخر الأمر استمرار القتال وعدم تسليم هيلين (ولو على مضض) يعنى إغضاء العين على القذى، فهو يمثل موقف السياسى ' العاقل' الذى يعرف أن السياسة تعنى طلب الممكن لا طلب المثل الأعلى! ويشترك يوليسيس اليونانى مع هكتور الطروادي فى إدراك تفاهة القضية التى يحارب الطرفان فى سبيلها، ونبرات يوليسيس ساخرة من بداية المشهد (٤/ ٥) لآخره، فعندما تصل كريسيدا إلى معسكر اليونان بعد مبادلتها بأنتينور، نشعر أن يوليسيس يرى فيها مقابلاً لهيلين، ولذلك فعندما يُقَبِّلها أجاممنون 'ترحيبًا' بها، يقول يوليسيس:

هذَا كَرَمٌ فَرْدِيٌّ خَاصٌّ.
والأَفْضَلُ أَنْ تَتَلَقَّى قُبُلاَتٍ عَامَّةً.

(٤/ ٥/ ٢١-٢٢)

ومخرجو المسرح المحدثون يدركون دلالة هذا التعليق فى سياق المشهد، إذ 'يصدق' الجميع ما يقوله يوليسيس وينقضون عليها لثمًا وتقبيلاً وفى بؤرة المشهد منيلاوس زوج

هيلين الخائنة، ولا يتمالك يوليسيس نفسه فيشير إلى انحلال هيلين التى جاءت بمرارة مميتة (الحرب) وهو يشهد تقبيل الرجال لكريسيدا بشهية مفتوحة (جائعة؟) فيقول:

يا لَلْمَرَارَةِ الْمُمِيتَةِ التى جَاءَتْ لَنَا بكلِّ مـا نَلْقَى مِنَ احْتِقَارْ
سَنَفْقِدُ الرَّشَادَ أو نُوَاجِهُ الأَخْطَارَ كَىْ نَطْلِى لَهُ القَرْنَيْن بالنُّضَارْ

(٤/٥/٣١-٣٢)

ويربط يوليسيس ربطًا رمزيًا، وإن كان واضحًا لنا، ما بين كريسيدا وهيلين حين يشترك فى الحوار الساخر حول التقبيل فيربط بين 'حصوله' على القبلة وبين عودة هيلين 'عذراء' ورجوعها لزوجها، أى إنه يضع شرطًا مستحيلاً قائلاً فى النهاية: ''لن يأتى الموعد أبدًا كى آخذ منك القبلة!'' ويقول بقنجتون:

> ربما لا يدهشنا أن نرى هذا القائد اليونانى الذى يفوق أقرانه جميعًا فى عقلانيته واعتداده بنفسه، هذا الرسول الذى يدعو إلى ضبط النفس والتحكم فى الآخرين، وقد صمم على ألا يَدِينَ بأدنى دَيْنٍ للمرأة. (ص ٢٥)

وعندما تبتعد كريسيدا عن الرجال للحديث سرًّا مع ديوميد، يقول الأسطر التسع التى يكثر النقاد النسويون من اقتباسها تدليلاً على الموقف العدائى للمرأة، متجاهلين أن هذه ذروة مشهد درامى (داخل المشهد العام) يركز فيه الشاعر على كشف دخائل هؤلاء المحاربين الذين أصبحوا وحوشًا (أى جعلتهم الحرب وحوشًا) فانقضوا يطلبون الفريسة، والفريسة أيضًا تصيد من تصيد منهم، أى إن الحرب التى اندلعت بسبب المرأة أصبحت رمزيًا امرأة يطلبها الجميع وتُهلك الجميع، فى رأى نقاد اليوم. وهذه هى السطور:

تَبًّا تَبًّا! فى العَيْنَيْنِ كَلاَمٌ مِثْلَ الخَدَّيْنِ ومِثْلَ الشَّفَتَيْن!
بَلْ إنَّ القَدَمَ لَتَتَكَلَّمُ! والرُّوحُ لَعُوبٌ وتُطِلُّ لِعَيْنِكَ
مِنْ كُلِّ مَفَاصِلِ جَسَدِ البِنْتِ ومِنْ أَعْضَائِهْ!

يا لَجَسُورَاتٍ مُنْفَتِحَاتٍ بِلِسَانٍ ذَرِبٍ
يُلْقِينَ إِلَيْنَا التَّرْحِيبَ بِدَعْوَتِنَا لِوِصَالٍ عَاجِلْ
بَلْ يَكْشِفْنَ صَحَائِفَ أَفْكَارِ الذِّهْنِ الكَشْفَ التَّامَّ
لِكُلِّ فَتًى يَسْتَهْوِيهِ الكَشْفُ مِنَ القُرَّاءِ! فَلْتَحْسِبْهُنَّ إِذَنْ
مِنْ بَيْنِ المُنْفَلِتَاتِ المُنْتَهِزَاتِ لِكُلِّ الفُرَصِ
لِكَيْ يَصْطَدْنَ ويُصْبِحْنَ فَرَائِسَ فِى آنٍ وَاحِدْ.

(٤/٥/٥٦-٦٤)

وارتبـاط الحرب بالانفـلات الخلقى ليس جديدًا، والنقـاد المحدثون يـجدون دلالات رمـزية تربط ما بين صـورة الحـرب الرمزية وصـورة 'ربة الحظ' التى شاع تصـويرها فى شيكسـبير (وفـقًا للتراث الأدبى الذى ورثه) فـى صورة غانيـة لعوب، ومن اليسـير على الشاعر تجـسيد صورة تقلبـها وخيانتهـا فى أحداث وشخصـيات حية نشهـدها أمامنا على المسرح، والانحـلال الجنسى من صور الانفلات، وهو مـا تؤكده علاقـة أخرى فيـما بين الذكور عند شـيكسبـير، أى بين أخيليـس وپاتروكلوس، حتى وإن سلمنا بأن هومـيروس يشير إلى 'الصداقة' العميقة بين الرجلين، ولكن شيكسبـير يلتقط ذلك الخيط ويضيفه إلى خيوط النسيج الجديد الذى يؤدى إلى انقشاع أوهام البطولة الكلاسيكية، واختلال كثير من القيم التراثية، وهى قضية أساسية فى المسرحية.

والعلاقـة التى ذكرتها بين أخيـليس وپاتروكلوس تسهم إذن فى ما وصـفته بالقضـية الأساسية فى المسرحـية، وأحس أننى ألح عليها هنا لأن عامل 'تمزيق الصور التراثية' هو الذى استتبع أو حتم التوسل بطرائق جـديدة أو تجريبية فى المعالجة. ومن هذه الطرائق فى نظرى التصوير من عدة زوايا تكشف عن ' حقيقة' ما يروى و' حقيقة' من يَرْوِى فى آن واحد. فعلى الرغـم من أن هوميروس يصور أخيليس فى صـورة رجل جهم ذى صلف، وحسد، فهو يؤكد الأهمية البالغـة لقرار يوليسيس بأن يمتنع عن القتال ثم عدوله بعد ذلك

عن هذا القرار. ويشير هوميروس فى الإلياذة، كما ذكرت، إلى الحب بين أخيليس وپاتروكلوس، ولكن شيكسبير، مع ما يبديه من لمسات تعاطف واضحة مع أخيليس، يجعل يوليسيس يقول إن أخيليس "قد اغتر بما يفعم أذنيه من صيت ذائع":

فغَدَا تَيَّاهًا بِمكَانَتِه وبِقِيمَتِه مُضْطَجِعًا فى خَيْمَتِه
كَيْمَا يَسْخَرَ مِمَّا نَرْسُمُه مِنْ خُطَطٍ حَرْبِيَّةْ. وبِجَانِبِه پاتْرُوكلُوسْ،
يَضْطَجِعُ هو الآخَرُ فَوْقَ فِرَاشِ الكَسَلِ ومُكْتَفِيًا بِقَضَاءِ سَحَابَةِ يَوْمِهْ
فى إِصْدَارِ فُكَاهَاتٍ فَاحِشَةٍ وبَذِيئَةْ

(١/٣/١٤٥-١٤٩)

وهو فى شيكسبير لا يكاد يظهر إلا بصحبة پاتروكلوس أو ثيرستيس، وتتردد فى أرجاء المعسكر همسات 'بذيئة' عن علاقة أخيليس بصديقه پاتروكلوس، وإذا كان ثيرستيس يتحدث بنبرات تهكم وحسب حين يقول لپاتروكلوس "والمعتقد أنك 'الغلام' المعشوق عند أخيليس" فإن تهكمه يمس عصبًا عاريًا فإذا به يؤكده قائلاً: "نعم! خليلة من الذكور!" (٥/٣/١٣-١٦) ولا يبدو أن فى المعسكر أحدًا يجهل أو ينكر أن بين هذين علاقة مثلية ما داما لا يكادان يفترقان فى الخيمة. وثيرستيس يضيف لمسة أخرى إلى ما سبق أن ذكرته من اختلال القيم والمعايير الذى تؤدى الحرب إليه، فهو يسب من "يقلب سُنَنَ الطبيعة" ويستمطر عليه من السماء أمراضًا كثيرة فى فقرة منثورة نالت رضى نقاد كثيرين (٥/١/١٦-٢١). وتتلو ذلك مجموعة من الصور الشعرية (وإن كتبت نثرًا) تربط الإنسان بالحيوان (وهى كثيرة فى المسرحية) ويشترك فيها پاتروكلوس مع الشتَّام الهجَّاء ثيرستيس. ويتأكد لدينا الاختلال المشار إليه حين نسمع پاتروكلوس نفسه يقول لأخيليس (حاضًّا له على القتال):

هذَا ما كُنْتُ أَحُثُّكَ يا آخِيلِيسُ عَلَيْه.
المَرْأَةُ إنْ كانَتْ مُسْتَرْجِلَةً ذاتَ وَقَاحَةْ

لَيْسَتْ أَبْغَضَ مِنْ رَجُلٍ يَتَخَنَّثُ بِتَقَاعُسِهِ

عَنْ تَلْبِيَةِ نِدَاءِ الفِعْلِ. وأنَا فى هذَا مُتَّهَمٌ ومُدَانْ!

ويَقُولُونَ بأنَّ نُفُورِى مِنْ هذِى الحَرْب

والحُبَّ البَالِغَ فى قَلْبِكَ لِى سَبَبُ تَخَلُّفِكَ هُنا

إنْ تَنْهَضْ يا حِبِى يُرْخِ كِيُوبِيدُ الوَاهِنُ والفَاجِرُ

قَبْضَةَ عِشْقٍ أَلْقَاهَا حَوْلَ العُنُقِ لَدَيْك!

وسَتُلْقِيهِ فى الجَوِّ كمَا يَتَخَلَّصُ أَسَدٌ مِنْ قَطْرَةِ مَاءٍ

فى لِبْدَتِهِ.

(٣/٣/٢١٨-٢٢٧)

ونرى هنا بوضوح كيف يُعَدِّلُ شيكسبير من الصورة التراثية لأخيليس حين نذكر أن **الإلياذة** ترجع سبب امتناع ذلك البطل عن القتال إلى الخلاف الذى احتدم بينه وبين أجاممنون حول امرأة يتنافسان فى الظفر بها. وتعديل السبب إلى حب مثلى يغير من بؤرة الصورة، وأما إشارة يوليسيس إلى عشق أخيليس لفتاة طروادية (هى پوليكسينا ابنة الملك پريام) فلا تشغل إلا مرتبة ثانوية فى أحداث المسرحية هنا، وتشير بلا شك إلى أن أخيليس ذو نزعة جنسية ثنائية، وهو ما تعترض الناقدات النسويات عليه لا لأنه، كما يقول پاتروكلوس، "يقلب سنن الطبيعة" بل لأنه كثيرًا ما يضر بمكانة المرأة أو منزلتها، كما تقول (مثلاً) إيڤ كوسوفسكى سيدچويك (Sedgwick) فى كتابها **ما بين الرجال: الأدب الإنجليزى والرغبة المثلية الاجتماعية بين الذكور**، ١٩٨٥ (ص ٢٠-٢١، ٣٣، ٣٦). وهى تركز على تراجع صورة المرأة فى الأدب الإنجليزى بسبب النزعة المثلية ما بين الذكور جنسيًّا واجتماعيًّا معًا (homosexual → homosocial) ولكن نقادًا آخرين مثل مالين المشار إليه آنفًا ومثل جوردون ويليامز (Williams) يركزان على ما تؤدى إليه هذه العلاقة

المثلية بين الذكور فى هذه المسرحية تحديدًا إلى تدهور صورة المرأة. وكتاب الأخير عنوانه "**شيكسبير والجنس والثورة فى الطباعة**" (١٩٩٦). ويعلق بڤنجتون على قضية النزعة الجنسية الثنائية فى المسرحية قائلاً:

> إن قضية النزعة الجنسية الثنائية تُحَوِّمُ غامضة فوق هذه العلاقة، على نحو ما نجده فى هوميروس. فنحن نسمع أصواتًا مختلفة تقدم لنا ضروبًا متضادة من الحدس والتفسير. . . ولا تسمح لنا المسرحية بأن ننسى هذه القضية، ربما لأنها ذات علاقة بالغة الدلالة بقضية الحب والحرب، إذ يحاول طرويلوس وكريسيدا أن يتبادلا السلوى فى وقت تمزقت فيه الأواصر، وكذلك يفعل، وإن تفاوتت الأساليب، باريس وهيلين، وهكتور وأندروماك. وتعتبر الصداقة العميقة التى أُشربت طابعًا جنسيًّا بين أخيليس وپاتروكلوس أيضًا لونًا من ألوان تلبية الحاجة إلى التقارب الإنسانى فى عالم سادته الفوضى، ويزيد من ملاءمتها لتلك اللحظة أن الحرب تنشئ علاقات تكافل وثيقة بين الرجال، كما تعتبر الموقف المقابل لموقف يوليسيس من الدافع الجنسى وهو كبته. . (ص ٢٨).

واما اللمسة الدرامية الأخيرة التى تدمر الصورة الأسطورية المتوارثة لأخيليس فهى قتله لهكتور بصورة وحشية فى الفصل الخامس (المشهد التاسع). ففى المشهد السابع من الفصل الأخير نرى أخيليس وقد حفزه (أخيرًا) ما قاله له يوليسيس عن خطر النسيان، أى تجاوز الزمن له ونسيان الناس فعاله فالزمن "وحش عظيم الجرم دائم الجحود والنكران" (٣/٣/١٤٨)، إلى جانب غضبته لمقتل پاتروكلوس، فإذا هو يجمع زبانيته وهم فريق الأشداء الذين يقودهم، ويأمرهم قائلاً أن يحيطوا بسلاحهم بهكتور، "وبأقسى ما يمكنكم من طعن فلتقضوا اليوم عليه!" (٥/٧/٦). ويقول بروس سميث (Smith) إن مشهد قتل هكتور فى ٥/٩ يوحى بجريمة "اغتصاب مثلية جماعية" فى كتابه **الرغبة الجنسية المثلية فى انجلترا فى عصر شيكسبير: دراسة شعرية ثقافية**، ١٩٩١، ص ٦١، ويتحدث بإسهاب عن هذا فى ص ٣٣-٤٨، خصوصًا فى ص ٣٩. وإذا كان هوميروس قد أشار

فعلا إلى مقتل هكتور وتدنيس أخيليس لجثمان هكتور على الصورة المرسومة فى المسرحية، فإن شيكسبير قد اختار تضخيم أسوأ مظاهر الأسطورة فى العهود التالية لهوميروس. إذ نُشاهد على المسرح المقابلة الحاسمة الأخيرة بين 'البطلين' ، وعندما يخاطب هكتورُ الذى وضع سلاحه أخيليسَ محاطًا بزبانيته قائلاً "إنى أعزل! عار أن تغتنم الفرصة يا يونانى" (٥/ ٩/ ٩) لا يرد أخيليس عليه بل يخاطب زبانيته قائلاً " انقضوا بالطعنات عليه انقضوا! هذا من أنشدا" (٥/ ٩/ ١٠). ويختتم شيكسبير المشهد بمفارقة درامية كبرى إذ يتباهى أخيليس بفعلٍ يتصوره ختامًا رائعًا أو نصرًا مؤزرًا وهو يشينه فى أعيننا فى آخر كلمات يلقيها على المسرح:

هَيَّا فَلْيُرْبَطْ جُثْمَانُ الرَّجُلِ إلى ذَيْلِ حِصَانِي

ولَسَوْفَ أُجَرِّرُ هذا الطُّرْوَادِيَّ وَرَائِي فى المَيْدَانِ

(٥/ ٩/ ٢١-٢٢)

ويتفاوت النقاد فى تفسير دلالة مقتل هكتور على هذه الصورة، فالبعض يرى أن 'طمع' هكتور فى درع اليونانى المجهول الذى ساقه القدر إليه هو الذى أفضى به إلى هذه النهاية، ويرى البعض الآخر أن استمساك هكتور بالشرف حين أدرك أن أخيليس أثناء المبارزة (فى المشهد السادس من الفصل الخامس) عاجز عن مواصلة القتال فأتاح له مهلة للدربة والاستعداد هو السبب فى مقتله، والفريق الأول يضم ستيڤن لينش (Lynch) فى دراسة له بعنوان "هكتور وقضية الشرف فى طرويلوس وكريسيدا" ، مجلة **غراب محدث النعمة** (٧) (١٩٨٧) ص ٦٨-٧٩، وأليس شالڤى (Shalvi) فى دراسة لها بعنوان "الشرف فى طرويلوس وكريسيدا" ، مجلة **دراسات فى الأدب الإنجليزى**، ٥ (١٩٦٥) ٢٨٣-٣٠٢، وأهم أفراد الفريق الثانى روزالى كولى (Colie) فى كتابها **فن شيكسبير الحى** ١٩٧٤، ص ٣٤٨ .

١٠- القيمة والشرف: منطق التجارة

وترتبط قضية الشـرف المشار إليها فى الفقرة الأخيرة فى رأى بعض المحـدثين بقضية القيـمة والهوية، إذ تزعم هيذر جيـمز فى كتابهـا المشار إليه آنفًا (فى القـسم السادس) أن صيحة طرويلوس (عندما يسمع أن قرار تـسليم كريسيدا إلى اليونان قد صدر) ''كم يسخر منى ما حـققت!'' (٤/ ٢/ ٧١) يتلوها اعـتراف 'غيـر مقـصود' بمدى اعتـبارها يومًـا ما ''امتدادًا غير رومانسى على الإطلاق لذاته'' (ص ١٠٦). وتضيف قائلة إن كريسيدا كانت 'علامة' على شرفه وقيـمته ومن ثم تحديد هويته، وإن طرويلوس قد أذهله اكتـشافه أنها أصبحت جزءًا من مفاوضات أوسع نطاقًا تحبط 'مصالحه'، وتقتطف الباحثة فى الحواشى أقـوالاً للباحث رايمـوند سوثهـول (Southall) بعنوان ''طرويلوس وكـريسـيـدا وروح الرأسمـالية'' وردت فى كتاب عنوانه **شيكـسبيـر فى عالم مـتغـير** من تحرير أرنولد كـيتل (Kettle) نشر عـام ١٩٦٤، وجاء فيهـا إن على النقاد أن يقلعوا عـن إضفاء الرومانسـية على 'عاطفة' طرويلوس (مغاليًـا فى إنكاره إياها انطلاقًا من مذهبـه الماركسى). .وتتوسع چيمز فى تحليل المشهد الثانى من الفصل الثالث الذى يتبادل طرويلوس وكريسيدا فيه عهود الإخلاص فى الحب للتدليل على أن طرويلوس يأتى بتشبـيهاته ومَجَازاته النابعة من ''ذات متكاملة'' يرحب بها جذلاً بصفتها ذات شرف أو باعتبارها ''الأنا المثالية'' ذات القيمة الحقة (ص ١١٠)، مستشهدة بالسطور التالية:

. . سيقاسُ لدىَ عُشَّاقِ المُستَقْبَلِ إخلاصُ الحُبِّ

بِمِعْيَارِ الإِخْلاَصِ لَدَى طُروِيْلُوسْ! فإذا نَفِدَتْ بِقَوَافِيهِمْ

كُلُّ عِبَارَاتِ الحُبِّ وكُلُّ الأَيْمَانِ وكُلُّ مَجَازٍ بُولِغَ فيه وبَاتُوا

يَسْعَوْن إلى التَّشْبِيهِ بأَشْيَاءِ أُخرىَ بَعْدَ الكَلَلِ منَ التَّكْرَارْ

- مِنْ تَشْبِيهِ الإخْلاَصِ بِفُولاَذٍ أو إخْلاَصِ الزَّرْعِ لِضَوْءِ القَمَرِ

وإخْلاَصِ الشَّمْسِ لِنُورِ الصُّبْحِ وإخْلاَصِ القُمْرِيَّةِ للزَّوْجِ

إلَى إخْلاَصِ حَدِيدٍ للمِغْنَاطِيسِ وإخْلاَصِ الأَرْضِ لِمركزِهَا -
قلتُ إذَا نَفِدَتْ تَشْبِيهَاتُ الإخْلاَصِ جَمِيعًا
وأرَادُوا الاسْتِشْهَادَ بأوَّلِ مُبْتَدِعٍ للإخْلاَصِ بَلِ الحُجَّةِ فيه،
جَاءُوا بِعِبَارَةِ "في إخْلاَصِ طُرويْلُوس" تَاجًا
لِلْقَافيَةِ وإكْلِيلاً يَهِبُ الشِّعْرَ قَدَاسَةْ!

(٣/٢/١٦٨-١٧٨)

وتعلق چيمز على هذا قائلة إن طرويلوس قد 'تطور' بعد لقاء كريسيدا، إذ يرى أنه قد أصبح الآن 'مبتدع' الإخلاص ومؤلفه الأول بل الحجة فيه، بعد أن كان في أول المشهد يقول إنه ذو صدق وإخلاص يتميز بالسذاجة "وتزيد براءته عن صدق لم يتجاوز مرحلة طفولته قط" (٣/٢/١٦٤-١٦٥) أي إنه قد اكتملت 'هويته' وأصبح 'ذاتًا صادقة'، مستشهدة بدراسة كارول كوك التي سبق ذكرها. وتقارن چيمز هذا الموقف بموقف كريسيدا من علاقتها بطرويلوس، زاعمة أن كريسيدا لا تشعر بانتماء حقيقي إلى 'ذاتها'، وأنها تنتمي إلى من تهبه حبها هاتفة

لَدَيَّ ذَاتِيَ السَّوِيَّةُ التي تُقِيمُ ها هُنَا مَعَكْ
لكنَّ ذَاتًا غَيْرَها غَيْرَ سَوِيَّةْ.. تُرِيدُ أَنْ تَرْحَلْ
لأنَّها تُحِسُّ أَنَّ حُبَّهَا أَحْمَقْ.

٣/٢/١٤٣-١٤٥

وتقول چيمز إن كلمات كريسيدا 'غامضة' وتعبر عن حالة 'على الحدود' بين الماضي والحاضر، وإن الكلمات بمثابة 'نبوءة' تقول بأنها تريد أن تغادر الذات التي انطبعت بصورة طرويلوس نشدانًا لذات أخرى (تنطبع عليها صورة ديوميد؟) أي إن كريسيدا تريد أن تهجر ذاته وتصبح ذاتًا مختلفة، ما دامت تشعر الآن بأن الحب يؤدي إلى إيلاء

' مصالح ' طرويلوس أولوية علـــى ' مصالحها ' . والقصد من هذا كله أن تؤكـــد هيذر چيمــز زعمها بأن كــريسيدا لا ذات لها ولا هويــة ، مستشــهدة بأقوال كريســيدا فى وقت لاحق :

. . إنِّى نَسِيتُ وَالِدِى
مَشَاعِرُ القَرَابَةِ انْمَحَتْ مِنْ نَفْسِى ، ولا رِبَاطَ عِنْدِى
مِنْ قَرَابَةٍ ولا مِنَ الوِدَادِ أو مِنَ الدِّمَاءِ أَوْ مِنْ أىِّ
رُوحٍ غيرُ ما يَشُدُّنى إلى طُرُويْلوسَ الحَبِيبْ . أَرْبَابَنَا المُقَدَّسَةْ !
فَلْتَجْعَلِى إِسْمِى كِرِيسيدا عَلَى رَأْسِ الخِيَانَةِ مثلَ تَاجٍ كَلَّلَهْ
إنْ أَنَا فَارَقْتُ يَوْمًا ما طُرُويْلُوسْ ! يا أَيُّهَا الزَّمَانُ والإِكْرَاهُ
والهَلاَكُ أَنْزِلُوا أَقْصَى النَّكَالِ فى هذَا الجَسَدْ !
لكنَّ حُبِّى ذُو أَسَاسٍ ثَابِتٍ وبُنْيَانٍ وَطِيدِ
مثلُ مَرْكَزِ الأَرْضِ الذى يَشُدُّ كُلَّ شَىْءٍ نَحْوَهُ

(٤/٢/٩٧-١٠٥)

والطريف أن چيمــز تحذف من السطر الأول عــبارة أساســية تعتــبر ' مفــتاح ' فهمنا لموقفها ، فإذا كان طرويلوس قد تقبل قرار الفــراق دون مناقشة ولم يزد رد فعله عما يسميه بعض النقاد ' حذلقة شعرية ' عن القدر و ' المكتوب ' (وهو ما جعل بعض الـنقاد يجد فى ' شعره ' هذا دليلا على ضحالة عاطفته وتأكيدًا لموقفه فى ' مشهد الفجر ' الذى يفترق فيه عن كريسيدا) فإن كريسيدا لا تقبل قرار الفراق :

كريسيـــــدا : فلتشهدى أربابنا الخالدة ! لن أرحل .

پانــداروس : لا بد من ذلك .

كريسيــــدا : بَلْ إنَّني لَنْ أَرْحَلْ. إنِّي نَسِيتُ وَالِدِى

(٤/٢/٩٥-٩٧)

ويؤدى حذف الناقـدة لعبارة 'لن أرحل' إلى تمويع موقف كريسـيدا فى تلك اللحظة الفارقة، إذ تنسب چيمـز ارتباط كريسيدا بطرويلوس إلى تقاليد الزواج الإليزابـيثية، حيث تكون الزوجة مطيعة 'خاضعة' لزوجها، مضحية بذاتها ما دامت تقبل ذوبان ذاتها فى ذاته وحمل اسمـه. وأما ما يقوله النقاد المدافعـون عن موقف كريسيدا، وكلهم من عـتاة النقد النسائى فتـتجاهله چيمـز قائلة إن التطور فى شخصيـة كريسيدا يعود جـانب مهم منه إلى "التحول فى ألفاظها إذ إن عندها حَدْسًا ظاهراتيًّا لمصيرها الأدبى لا معرفة نبوئية به" (ص ١٠٨). وتستشهد هذه الناقـدة تأكيدًا لصحة ما تقوله فى هذه العبارة الأخيـرة العجيبة بما قالته كريسيدا فى مشهد تبادل عهود الإخلاص مع طرويلوس:

. . . أمَّا أنا فَلَوْ غَدَوْتُ خَائِنَةْ

أو انْحَرَفْتُ قِيدَ شَعْرَةٍ عَنِ الإخْلاَصِ

بَعْدَ أنْ يَطُولَ بالزَّمَانِ العُمْرُ ثم يَنْسَى نَفْسَهُ،

وبَعْدَمَا يُذِيبُ قَطْرُ المَاءِ ها هُنَا أَحْجَارَ طُرْوَادَةْ

ويَعْمَدُ النِّسْيَانُ فى عَمَاهُ لابْتِلاَعِ هذه المَدَائِنِ -

فإذْ بكُلِّ دَوْلَةٍ عُظْمَى حُطَامٌ لا يَبِينُ بل رَمَادٌ مِنْ عَدَمْ -

فَلْيَبْقَ فى رُكْنٍ بِذَاكِرَةِ اللَّيَالِى قَائِلٌ "كأنَّها كريسيدا التى خَانَتْ!"

بَلْ فَلْتَلُمْنِى كُلُّ مَنْ تَخُونُ حِبَّهَا! فَبَعْدَ أنْ تَقُولَ:

فى خِيَانَةِ الهَوَاءِ والمِيَاهِ والرِّيَاحِ والرِّمَالِ فَوْقَ الأَرْضْ،

وفى خِيَانَةِ الثَّعَالِبِ التى تُخَادِعُ الحُمْلاَنْ!

وَالذِّئْبِ لابْنِ العَنْزَةِ . . وَالفَهْدِ لِلْغَزَالِ
أَوْ قُلْ كَزَوْجَةِ الأَبِ التى تَسُومُ طِفْلَ زَوْجِهَا العَذَابْ! أَجَلْ!
دَعْهُنَّ يَضْرِبْنَ المِثَالَ بِى كَيْمَا يُصِبْنَ قَلْبَ هذِهِ الخِيَانَةْ،
بِقَوْلِهِنّ: "خائنةٌ مثلُ كريسيدا!"

(٣/٢/١٧٩-١٩١)

ولم أجد فى هذه الأبيات غير موقف درامى تحول شعره إلى ما يشبه الشعر الغنائى لكثرة الصور الشعرية غير النابعة من الموقف، على عكس ما نرى فى **روميو وچولييت** مثلاً، وإنكار كريسيدا لإمكان خيانتها لحبيبها الذى تعتبره زوجًا لها لا يعنى التخلى عن ذاتها أو أى 'حدس ظاهراتى' (أى يعتمد على ما وقر فى وعيها) ينبىء عن اعتزام الخيانة، وإن كان يربط ما بين 'الزمن المسرحى' و'الزمن التاريخى' ، حسب تعريفى لهما فى مستهل الحديث عن 'الدلالة الآنية' للمسرحية فى القسم السابع من هذه المقدمة، ووفق شرح المقصود بذلك فى رأى النقاد.

ولكن چيمز، على كل تأويلاتها التى قد لا نقبلها بيسر، تلمح إلى ارتباط الهوية بالشرف والقيمة، وهو ما سبق لنقاد الربع الثالث من القرن العشرين أن درسوه دراسة مستفيضة، وهى تركز على أقوال كارول كوك فى دراستها التى سبقت الإشارة إليها، فى زعمها أن كريسيدا لا تنتمى لذاتها حقا، كما سبق أن ذكرت، بعد أن أصبحت تدرك مدى ما آلت إليه من التحول إلى سلعة جنسية. وفى هذا ما فيه من إهدار للقيمة التى ترتبط فى أذهان الجميع بالشرف.

وتقول بريسيلا مارتن (Priscilla Martin) فى مقدمتها للكتاب الصادر فى سلسلة **دراسات الحالة عن طرويلوس وكريسيدا** (١٩٧٦) "إن الرأى الذى يقدمه هكتور فى الجزء الأول من مشهد المجلس الأعلى لطروادة قائلاً إن القيمة تكمن فى الأشياء نفسها كان مما يعتبر قضية أساسية فى الفلسفة الغربية واللاهوت حتى عهد قريب، فمن دونها قد تفقد الحياة معناها. وتضيف قائلة:

ومع ذلك فإن السؤال الذى يطرحه طرويلوس وهو "أفلا ينحصر كيان الشيء دوامًا فى قيمته؟" (٢/ ٢/ ٥٢) سؤال لا إجابة له. وهو حين يقول إن الألفاظ المستخدمة فى التقييم الأخلاقى لا تزيد عن كونها تعبيرات عن المشاعر فإنما يستبق بعض الحركات فى الفلسفة الحديثة، كما يتنبأ أيضًا بضرب خاص من اليأس الحديث.

(ص ٢٢-٢٣)

وكأنما يَرُدُّ بڤنجتون على ما تقوله مارتن، يقول فى مقدمته لطبعة آردن للمسرحية التى سبق اقتطافى بعضًا منها "إن هكتور لديه إجابة على سؤال طرويلوس والافتراض المضمر الذى يقوم عليه من أن القيمة تكمن بصورة ذاتية فى عين الرائى، إذ يصر هكتور على أن 'القيمة لا تتحدد بإرادة فرد دون سواها' (٢/ ٢/ ٥٣) أى إن الأشياء لها قيمة فى ذواتها" (ص ٦٨). ويشير بڤنجتون مثلما أشار غيره من النقاد إلى كثرة الصور التجارية فى حديث طرويلوس وفى سائر النص، إذ يقول طرويلوس:

إنَّا لا نُرْجِعُ للتَّاجِرِ أثوابَ حريرٍ كنَّا استَخْدَمْنَاهَا

أو لَوَّثْنَاهَا!

(٢/ ٢/ ٦٩-٧٠)

فى سياق إقامة الحجة على ضرورة عدم إرجاع هيلين إلى اليونان، مضمرًا بهذا أنها سلعة نقصت قيمتها بعد استخدامها. ويظل الصراع حول قضية هيلين (هل يستبقيها الطرواديون أم يعيدونها إلى اليونان) قائمًا على الصور التجارية فيقول طرويلوس:

هَلْ تَجْدُرُ أنْ نَحتَفِظَ بِهَا!؟ عجبًا! المرأةُ لؤلؤةٌ مكنونةٌ

دَفَعَ الثَّمَنُ المَعْقُودُ لهَا لِلْحَرْبِ بِألْفِ سَفِينَةْ

وأَحَالَتْ هيَ كُلَّ مُلُوكِ اليُونَانِ إلى تُجَّارْ!

(٢/ ٢/ ٨١-٨٣)

وفى المشــهد الأول من الفصــل الأول نرى طرويلوس يصور نفــسه فى صــورة تاجر مغامر فى سعيه للظفر بكريسيدا قائلاً:

مَهْدُ فتاتى فى الهند! وبه تَرْقُدُ لُؤْلُؤَةٌ نادرةٌ!

أمَّا ما بَيْنَ مُقَامِى فى قَصْرِ أبى "إلْيُومَ" ومَسْكَنِها

فأنا أَدْعُوهُ البَحْرَ المُتَرَامِى المُتَلاَطِمَ

وأرانى كَسَفِين تجارةْ! وأرى پانداروسَ هُنا مَلاَّحًا -

أَمَلاً مَشْكُوكًا فيه ومِرْسَالاً وسَفِينًا حَرْبِيًّا يَحْمِى مَرْكَبَنَا فى البَحْرِ!

(١/١/٩٦-١٠٠)

ويبدو أن كريسيدا أيضًـا قد انشغلت بقضية القيمــة ومدى اعتمادها على 'الطلب' ، كما تقول چانيت أدلمان (Adelman) فى دراسة لها بعنوان " 'ليست كريسيدا وإن تكنْ كريسيدا' : رسم شخصيــة كريسيدا" ، المنشورة فى كتاب عنوان **لغة الأم: مقالات فى التحليل النفسى النسوى** الصادر عام ١٩٨٥ (ص ١١٩-١٤١)، إذ تقول كريسيدا إن "ما يُنال يفقد قيمته"

فإنما تَزِيدُ قيمةُ المطلوبِ فى عَيْنِ الرِّجَالِ عن حَقِيقَتِهْ

(١/٢/٢٨٠)

وتفسر أدلمان ذلك قائلة إن "كريسيدا فـيما يبدو قد استوعـبت فى باطنها المبدأ الذى يحكم هذا المجتــمع، وهو المبدأ المضمــر فى سؤال طرويلوس 'أفلا ينحصــر كيان الشىء دوامًا فى قيمته؟' " (ص ١٢٢) .

والواقع أن هكتور لا يقتصر على نسبة القيمة إلى الشىء فى ذاته، بل يجمع بين هذه القيمة 'الذاتية' فيه وبين ما يلقاه فى أعين الناس قائلاً إن القيمة تعتمد على هذا وذاك فى الوقت نفسه (٢/٢/٥٤-٥٥)، وهو ما يشير إليــه تيرى إيجلتون (Eagleton) فى كتابه

الذى أصدره عـام ١٩٦٧ بعنوان شيكسبير والمجتمع: مـقـالات نقـدية فى الدرامـا الشيكسـبيرية، وسوف ألخص هنا وجهة نظره فى سطور قليلة على أهمـيتها الكبيرة (ص ١٣-٣٨). يقول إيجلتون إن هكتور لا يصهـر العاملين الصهر الكافى، بل إنه يتراجع فى ثنايا خطابه المذكور عن موقفه تحت ضغط ثقافته القائمة على أنماط فروسية بالية عفى عليها الدهر. ويضيف إيجلتون قائلاً إن خطر الإغراق فى النسبية يؤدى إلى تشويه صورة الواقع الحقيقية من خلال الرؤية الشخصية الذاتية، بحيث تصبح الحقيقة كيانًا من صنع البشر، بل تتحول إلى كيان عقيم، إذ ينخرط امتداح الذات بل والحب فى دورة لا تنتهى قط، ويتعذر على المرء إدراك طبيعة نفسه أو معرفة حقيقته ما دامت تلك المعرفة تعتمد على صورتها فى عيون الآخرين، على نحو ما يقوله يوليسيس لأخيليس، أى إن الإنسان لن يعرف ذاته إلا إن قَدَّرها الآخرون حق قدرها، ولو كانت سجاياه حميدة فلن يدرك "قيمتها فى ذاته/ إلا إن أبصرها تتـشكل فى صورة إعجاب الناس بـها/ فإذا هى تتضـخم إذ يرتد صداها له" (٣/٣/ ١١٩-١٢١) والنسبـيـة القائمة فى هذا الموقـف تطعن فى إمكان وجود 'واقع' له حقيقته التى لا شك فيها.

ولا ينبغى لنا أن نتناول قضية 'القيمة' من دون الإقرار بالفضل للأستاذة العظيمة أونا إليس - فيـرمر (Una Ellis - Fermor) التى سـبقت المحدثين جـمـيـعًا (فى حـدود ما أعرف) إلى تحليل الدور المنوط بالقـيمة فى هذه المسرحية فى كـتابها تخوم الدراما الصادر عام ١٩٤٦ (والطـبعة الجـديدة التى عُدْتُ إلـيها صـدرت عام ١٩٦٤) فى الفـصل الذى جعلت عنوانه "عالم طرويلوس وكريسيدا" ، وإن كانت هذه الباحثة تناقش الدور الذى تلعبه صـور القيمة فى البناء الدرامى، ولا تتناوله مثل إيجلتـون وغيره ومن تلاه من زوايا اقتصادية أو نفسية خالصـة. فالباحثة ونيفريد نووتنى (Winifred Nowottny) تقول إن قضية تحديد مـعنى القيمة تتخذ صورة الأزمة الحـادة التى تدفع يوليسيس إلى طرح نظرية يستبق بهـا تفكير توماس هوبز (Hobbes) الذى تلا شيكسبير زمنيًّا (١٥٨٨-١٦٧٩) فى دراسة بعنوان "الرأى والقيمة فى طرويلوس وكريسيدا" عام ١٩٥٤، (ورد عليها فرانك كيـرمود Kermode فى المجلة نفسـها وهى مقـالات فى النقد عام ١٩٥٥ مـبينًا أخطار

الحديث عن هوبز قبل زمانه، فى دراسة عنوانها "الرأى والحقيقة والقيمة"). وكذلك يدين بالفضل لأونا إليس-فيرمر كل من تناول القضية من زاوية "التفتيت" النفسى مثل رولف سولنر (Soellner) فى الفصل الذى جعل عنوانه "طرويلوس وكريسيدا: تفتيت ذات منقسمة" فى كتاب له بعنوان **أنساق معرفة الذات عند شيكسبير** صدر عام ١٩٧٢ (ص ١٩٥-٢١٤).

والواقع أن سولنر يمثل الاتجاه الحديث فى النقد الأدبى الذى تأثر بالنظريات الفلسفية والنقدية الحديثة، وخصوصًا ما يسمى بالشك الفلسفى الذى كان شائعًا ومثار خلاف شديد فى أيام شيكسبير، وفق ما يسوقه هذا الباحث من أدلة. فمظاهر 'التناقض' فى أقوال الشخصيات ومواقفها الفكرية والنفسية تؤكد 'حيوية' هذا الشك الفلسفى، والأهم فى نظرى ما يدل عليه فى حياة الناس الذين يكتب الكاتب ما يكتبه لهم. فالتحولات فى معنى القيمة ومعاييرها ترتبط بالتغيرات الفكرية التى صاحبت الانتقال فى عصر النهضة "من النظام الإقطاعى الذى كان يعتبر مثلاً أعلى إلى بواكير الرأسمالية الحديثة" حسبما يقول لارس إنجل (Engle) فى كتابه المشار إليه فى القسم السادس من هذه المقدمة عن **براجماطيقية شيكسبير** (١٩٩٣) ص ١٥٥ (والفصل الذى يهمنا فى الصفحات ١٤٧-١٦٣). كانت الحياة الاجتماعية فى لندن إبان عصر النهضة قد بدأت تكتسب بعض الخصائص البورجوازية، كما بين سوثهول المشار إليه آنفًا. وكانت التغييرات فى السلوك الاجتماعى "تعبيراً عن شرعة أخلاقية جديدة" هى شرعة السوق، على حد تعبيره، وكان تدهور القيم الإقطاعية وقيم الفروسية إيذانًا بتدهور شرعة الفروسية نفسها وشرعة الحب الرفيع، وإيذانًا بحلول قيم تشى بغلظة وجفاء، وهى القيم التى تتجلى لنا فى مواقع كثيرة فى المسرحية، كاستخدام كالخاس كلمة 'الثمن' أولاً فى السطر ٣/٣/٢ ثم فى التعبير "ولندفعه ثمن شراء فتاتى" (٣/٣/٢٨) ومثل نعى طرويلوس لآلاف الآهات المبذولة فى الحب قائلاً:

. . . وإذْ بِنَا مِنْ بَعْدِ أَنْ دَفَعْنَا
هذِهِ الآلافَ مِنْ زَفَرَاتِنا لِكَسْبِ أَنْفُسِنَا

نُضْطَرُّ أنْ نَبِيعَها بِأَبْخَسِ الأَثْمانِ. . زَفْرَةٌ واحَدَةٌ

(٤/٤/٣٧-٣٩)

ويقول باريس إن محاولة ديوميد 'بخس' قيمة هيلين تشبه ما يفعله المشترى حين يحاول خفض ثمن السلعة التى يريدها، ويخاطبه باريس قائلاً:

اسْمَعْ دِيُوميدُ الأكْرَمْ! إنَّكَ تَفْعَلُ ما يَفْعَلُهُ التُّجَّارُ إذَا

بَخَسُوا قِيمَةَ ما يَبْغُونَ شِرَاءَهْ!

لكنَّا نُعْلِي مِنْ شَأْنِ الصَّمْتِ علَى كُلِّ مَقَالْ

لَنْ نُطرِىَ ما لا نَعْتَزِمُ البَيْعَ لَهُ فى أَيَّةِ حَالْ

(٤/١/٧٧-٨٠)

ويعلق سوثهول المذكور على كثرة هذه الصور قائلاً إن الشرعة الأخلاقية للمسرحية، على الرغم من إطارها التاريخى 'اسميّا'، "لا تنتمى إلى عصر قديم (يونانى أو رومانى) ولا إلى العصور الوسطى (ذات القيم الرومانسية وقيم الفروسية) بل تنتمى إلى العصر الإليزابيثى - اليعقوبى. . . أى باختصار إلى روح الرأسمالية" (ص ٢٢٤). ولقد لقى هذا الرأى الذى يعتبر مبكرًا نسبيًا (١٩٦٤) تأييدًا من لفيف من نقاد العقود التالية مثل لارى كلاك (Clarke) فى دراسته التى أشرت إليها من قبل فى القسم السادس عن التاريخية الجديدة، وسوف يلاحظ القارئ أن هذه المدرسة أصبحت تمثل محورًا أساسيًا من محاور تفسير شيكسبير، (وسوف أعود إلى ذلك) ومثل ستيفن ميد (Mead) " "لقد تغيرت' : القيمة المعلنة والهوية الشخصية فى طرويلوس وكريسيدا"، والمنشورة فى مجلة دراسات العصور الوسطى وعصر النهضة (٢٢) ١٩٩٢ ص ٢٣٧-٢٥٩، فأما كلارك فيقول إن لنا أن نعتبر أن المسرحية "حدث رمزى يمثل الصراع بين الأرستوقراطية الإقطاعية فى أواخر عهدها وبين البورجوازية الصاعدة التى كانت تنهض بدور بالغ الأهمية فى عصر شيكسبير (ص ٢٠٩-١١٠). ويضيف قائلاً إن الوظيفة الاجتماعية للأرستوقراطية وكذلك القاعدة

الإقطاعية كـانت تتغير تغـييراً متصـل الحلقات منذ أوائل عهد ملوك أسـرة تيودور (أواخر القرن الخـامس عشر) وتتـحول من الخـدمة العسكرية وملكيـة الأراضى إلى هيكل يتمـيز بمركـزية السلطة، وكـان من توابع هذه المركـزية أن أصـبح مـلاك الأراضى من 'لوردات المملكة' يمثلون أرستـوقراطية 'تخدم الدولة' ، ولا تزال تستـمسك ' بأساطير' العظمة الإقطاعية وإن كانت فى الـواقع قد هبطت إلى مستوى الاعتمـاد على الضرائب وعلى ما يمنحه الملك أو الملكة لأفراد هذه الطبقة من امـتيازات احتكار سلع معينة (ص ١١). ويؤيد إنجل فى كتـابه المشار إليـه ما يقـول به كلارك مبـينًا أن دُنيا المراتب والولاء الـتى وجدها شيكسبير فى مصادره القروسطية تُخلى مكانها لدنيا جديدة من التنافس والتبارى والإصرار على الفوز بمنطق التجـار الذين يصرون على أن يجنوا أكبر عائد ممكن على اسـتثماراتهم، وهى أيضًا دُنيا يحـاول الأفراد فيها الارتقـاء إلى مراتب أعلى (خصوصـًا من أبناء الطبقة الوسطى) وهو ما يسمى 'بالحراك الاجتماعى' ، قائلاً إن يوليسيس لا يوليها أية ثقة على الإطلاق (الصفحة نفسها).

وهكذا يتضح لنا من مسار تفـسير دلالة صور القيمة والشرف فى المـسرحية، وتحول هذا فى النقد الحديث إلى اسـتنباط دلالات اجتماعـية واقتصادية معـاصرة لا تنفصل عن الدلالات السيـاسية، كيف قويت شـوكة التاريخيـة الجديدة، وكيف أصبـحت لدى النقاد مدخلاً لتحليل المسرحية على جـميع المستويات حتى المستوى الفنى 'الخالص' نفسه، كما سوف يزداد تأكـيده عند عرضى لـقضايا البناء وقـضايا التفـتت الشكلى الذى يتجلى فـيه التفتت النفسى. فالاتكاء فى المسرحية عـلى القيم المستمدة من منطق التجارة والأسواق لا يقتصر تأثيره على جانب واحد من جوانب هذا العمل، إذ يبين الناقد بارفوت (Barfoot) مثلا أن إعلاء هذه القيم المادية يتجلى فى تضخيم ألقاب التكريم والمديح، وكثرة الكلمات التى تزيد من 'القيـمة' (السوقـية؟) مـثل جميل، وصـادق، ورائع، وشجـاع، وشهم، وعظيم، وحـسن، وجديـر، وبطولى، إلى جانب الـتركـيز علـى كلمات مـثل 'المديح' و'المكافأة' و'الثمن' ، وهى كلمات ذات جذور متداخلة بالإنجليزية (praise - prize - price) وذلك فى دراسة له بعنوان ''طرويلوس وكريسيدا: 'امتدحنا بقدر ما تذوقه منا'

" مجلة شيكسبير الفصلية (٣٩) ١٩٨٨ (ص ٤٥ - ٥٧). وأما الناقدة جيل جرين (Greene) فتستخدم المصطلح الماركسي الصريح فى مهاجمة اقتصاد السوق الذى تراه مسئولاً عن خضوع المرأة للبيع والشراء، قائلة إن ثمة 'رابطة نقدية' تحدد القيمة حتى للأشخاص، استناداً إلى العرض والطلب، وبالأسلوب الاستغلالى الذى كان كارل ماركس ينعيه. وعنوان دراستها "كريسيدا عند شيكسبير: 'ذات من نوع ما' " وهى منشورة فى كتاب عنوانه "دور المرأة" : النقد النسائى لشيكسبير من تحرير كارول لينز وجيل جرين وكارول توماس نيلى (١٩٨٠) (تجده تحت Lenz فى قائمة المراجع).

١١- البناء الخاص

ومنذ أن قالت جيل جرين فى مطلع الثمانينيات، إن نظرة كريسيدا إلى نفسها (ونظرة النساء إلى أنفسهن بصفة عامة) ترتبط فى المسرحية بالتنافس الاقتصادى الذى تقوم عليه فلسفة 'السوق' ، بحيث لا ترى ذاتها (كغيرها من النساء) إلا فى صورة 'الأنثى' التى يطلبها الرجال، والنقد النسائى يركز على التصوير الخاص للمرأة فى المسرحية، دون اعتبار لدور هذا التصوير فى البناء الدرامى الخاص هنا. فنحن نسمع من يقتطف السطر الذى يقوله ديوميد (ردًّا على طلب طرويلوس بإعلاء شأن الفتاة) وهو

وَفْقَ قِيمةِ الفَتَاةِ سوف تَحتَلُّ المكانةَ العُلْيَا

(٤/٤/١٣٢)

للتدليل على أن شيكسبير يحرم القارئ والمُشاهد من الإحاطة بالحياة الباطنة للبطلة كريسيدا حتى يؤكد أن القيمة أمر يفرضه الرجال 'من الخارج' على المرأة، وبذلك يظلمونها ظُلمًا شديداً يتجلى فى تجاهل 'كيانها الداخلى' ، كما تفعل جيل مان (Mann) فى دراسة عنوانها "شيكسبير وتشوسر: 'ما قيمة كريسيدا؟' " ونشرت فى مجلة كيمبريدج الفصلية (١٨) عام ١٩٨٩ ص ١٠٩-١٢٨. وعلى غرار ذلك تقول كلير تايلى (Tylee) إن كريسيدا عاجزة عن الحفاظ على أى قدر من الشعور 'بالتكامل' فى عالم "تتحدد فيه طبيعة الشخص أو هويته فى ضوء القيمة التى يضفيها الآخرون على هذا

الشخص من الخارج" وخصوصًا ما يضفيه الذكور، ولذلك فإن كريسيدا "لا تُتاح لها أدنى فرصة، فيما يبدو، للاستقلال والتصرف وفقًا لمشاعرها الخاصة، ومن ثم لا يُسمح لها بتنمية إحساسها الخاص بذاتها" فى دراسة عنوانها "كريسيدا وكل قارئ تستهويه المرأة: 'طرويلوس وكريسيدا، مشهد المعسكر اليونانى" نشرت فى مجلة دراسات شيكسبيرية (٤١) عام ١٩٨٩ ص ٦٣-٧٦ (والعبارات المقتطفة من ص ٦٣ و٦٥). وتلخص كارول كوك، المشار إليها آنفًا فى القسم الثامن من هذه المقدمة، هذا الموقف برمته قائلة إن النساء فى قصة طروادة ضحايا لسلسلة كاملة من 'المبادلات' تتضمن هيزيون وهيلين وكريسيدا فى دورة تشبه الدورات ' اللانهائية' القائمة على التكرار. وتقول كوك إن هيلين لا تزيد عن كونها صفرًا ولكنها تثير الرغبة وتدفع إلى العنف، وهكذا فإن قيمتها "من ثمار العوامل الاقتصادية التى تثيرها هيلين كذلك" (ص ٣٨-٣٩). وقد سبق لى أن أشرت إلى أن (لارس إنجل) قد وضع ذلك كله فى سياق أعم وأشمل وصفه بالبراجماطيقية فى كتابه المذكور (خاصة فى الفصل السابع الذى يناقش فيه هذه المسرحية) دون أن يعالج هو ومن سبقه أهم الدلالات الدرامية كذلك، أو دون أن يشغل باله (كشأنهن) بها.

ولا أظن أن الاسترسال فى سرد 'نظرات' النقد النسائى مفيد للقارئ العربى، فالدراسات المنشورة لا تخرج عن الإطار المذكور ويكرر بعضها بعضًا، وأما ربط قضية القيمة بالبناء فالفضل يرجع فيه، كما سبق أن ذكرت، إلى أونا إليس-فيرمر، الأستاذة التى لا تجرد عنصرًا للحديث عنه دون سائر العناصر، إذ تقول فى دراستها المشار إليها عن المسرحية إن انهيار القيم المطلقة الذى تصوره المسرحية يتحقق دراميا من خلال تتابع المشاهد التى يقوض بعضها بعضًا سواء من حيث الطعن فى وجود هذه القيم أصلا أو من حيث طبيعتها وهل هى نابعة من ذوات الأشياء أو مضفاة عليها من الخارج، وهو ما لا يقتصر على قيمة المرأة بل يشمل كل شيء وكل الشخوص. وتَتَابُعُ المَشَاهِدِ ينبئ عن 'نشاز' أصيل فى هذا العالم الخاص، قائلة:

> يتجلى هذا أولاً وبأوضح صورة فى تلاحق المشاهد، وأفضل ما يظهره الإخراج الذى يتميز بالسرعة القادرة على إحداث التأثير المقصود، أى الإخراج

الإليزابيثى ذو الإيقاع السريع الذى يجبرنا على أن نشعر كأن كل مشهد متصل بالمشهد التالى ولا ينفصل عنه، فإصرار المُخرج على ما يقرب من إدماج المشاهد بعضها فى بعض يوضح لنا ضرورة اندماجها فى تفسيرنا إياها. إذ يدخل علينا ثيرستيس أو پانداروس (اللذان يمثلان حالة انقشاع الوهم الصريحة والمضمرة على الترتيب) فى أعقاب كل مشهد يؤكد نبل التفكير أو العاطفة أو السلوك، فإذا بالمشهد الجديد يتابعه حتى قبل أن تخبو أصداء الكلمات الأخيرة فى هذا المشهد. . .

(ص ٥٨ من طبعة ١٩٦٤)

وتحلل هذه الباحثة تتابع هذه المشاهد لتبين كيف تنشأ المفارقة الدرامية من تقديم مشاهد هزل صارخة تمثل الخلفية لحرب طاحنة، وكيف تتداخل هذه الخلفية بنائيًّا من طريق پانداروس (الذى يفتتح المسرحية ويختتمها) وثيرستيس الذى يمثل صوت النشاز الذى يؤكد النشاز فى الأحداث نفسها، ويلتقط الخيط الناقد ڤنجتون الذى يوافق إليس-فيرمر على رأيها ويبرز أهمية فن 'التفتيت' الذى يتميز به ما يسميه 'البناء الصورى' للمسرحية، ضاربًا المثل بالفصل الأخير الذى يقول إنه 'مشتت' التركيب إلى حد "أحزن نقاد الماضى" (ص ٧٥) والواقع أن ڤنجتون يمثل ذروة الاتجاه إلى دراسة 'البناء الصورى' (أو 'الشكلى') فى علاقته بخيوط المادة الدرامية التى نسجت منها المسرحية، وقد برز فى هذا الاتجاه ريتشارد فلاى (Fly) الذى كان من أوائل من 'طوروا' رأى إليس-فيرمر قائلاً إن الشكل والبناء في طرويلوس وكريسيدا 'يحاكيان' مادة المسرحية، فالبناء يعتمد على القطع والفصل لا على الربط والوصل، والهدف من ذلك صدمة المشاهدين حتى يبتعدوا عن 'توقعاتهم' القائمة على الأشكال التقليدية للبناء الدرامى، و"دعوتهم للمشاركة فى البلبلة والقلقلة اللتين تتسم بهما الأحداث وتتحرك فى ظلهما الشخصيات"، وعنوان دراسته "'ذو زى يتفق وموضوع التمثيلية' : الشكل المحاكى فى طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير" المنشورة فى مجلة دراسات فى الأدب الإنجليزى (١٥) ١٩٧٥ ص ٢٧٣-٢٩٢ (والعبارة المقتطفة من ص ٢٨٢). كما تُبرز الناقدة باربرا إيڤريت (Everett) التى أُكثر من الرجوع إليها،

ظاهرةً تصفـها بأنها 'بنائية' وهى افتـقار المسرحيـة فيمـا يبدو، إلى ' القصة' أو التنظيم السردى الذى يضمن 'المتابعة المنطقية' تحقيقًا لهدف مـا، وفق الأعراف والتقاليد الأدبية، ويعتبر "دليلاً هاديًا" للمعنى العـام للعمل. وتقول إيفريت إن مرمى شيكسـبير فى هذا أن يصور "أسلوب حياتنا الآن" (وهو ما يتفق مع مذهب أصحاب الـتاريخية الجديدة القائل بالدلالة الآنية للمسرحية) فى دراسة عنوانها "العجز عن الفعل فى **طرويلوس وكريسيدا**" المنشورة فى مجلة **مقالات فى النقد** (٣٢) ١٩٨٢ ص ١١٩-١٣٩ (والعبارات المقتطفة من ص ١٢٩ و١٣٢).

ولكن البناء الدرامى هنا يتميز بخصيصة لم يلتفت إليها إلا الناقد الأشهر كنيث ميور (Muir) فى دراسته التى نشرها فى مجلة **استقصاء دراسـات شيكسبير** عام ١٩٥٥ (ص ٣٠-٣٨) وكانت محـاضرة ألقاها فى مؤتمر عقد عـام ١٩٥٣، ومن الغريب ألا يعود إلى مناقشة الفكـرة المهمة التى أوردها ودورها فى البناء مناقشـة مستفيـضة فى مقدمتـه لطبعة أوكسفورد للمـسرحية عام ١٩٨٢ (إلى ١٩٩٨) وكنت أتوقع ذلك. ويُرجع مـيور ما يبدو فى البناء من تفكك وما يكمن وراء الاختلافات الكثيرة فى تفـسير المسرحية عند النقاد إلى أننا نضطر دائمًا إلى تغيير وجهة نظرنا، ففى جـميع المسرحيات الأخـرى تقريبًا ننظر إلى الحدث من عيون شخص أو شخصين تربطهما علاقة وثيقة. فنحن نرى **هاملت** من خلال عينى هاملت نفسه، ولا نرى الحدث قط من عينى كلوديوس. ونرى الحدث فى **الملك لير** من خلال عينى لير نفسه - أو عيـون كورديليا أو كِنْت - ولا ننظر إليه من عينى جونريل قط، وفى **العاصفة** من عينى پروسپيرو. ويضيف قائلاً:

> صحيحٌ أن شـيكسبير كثيـرًا ما يقدم إلينا وجهة نظر أخرى، وقـد تقوم إحدى الشخصـيات، مثل هوراشيو أو إنوباربوس بدور الجـوقة. وأما فى **طرويلوس وكريسيدا** فإن وجـهة النظر تتغـير باستـمرار. فنحن فى لحظة ما قـد نشاهد الحدث من عـينى طرويلوس، فتبـدو الحرب لا طائل من ورائها. وفى مشـهد لاحق نرى الأحداث من خلال عينى هكتور، فيبدو لنا أن دعوة طرويلوس إلى الاحتفاظ بهيلين صادرة عـن يافع رومانسى أحمق. وفى المعسكر اليونانى نرى

كل شيء من وجهة نظر يوليسيس، ولكننا، وبعد برهة قصيرة، ومهما يبلغ احتقارنا وبغضنا للمدعو ثيرستيس، نقع تحت تأثير آرائه في الموقف حين يقول: "فجور فجور! الحروب دائمًا والفجور! لا تقبل الذائقة اليوم سوى ذلك! فليلق بهم شيطان في النار! (٥/٢/١٠٢-٢٠٣) وهذا التحول في وجهات النظر وما تؤكده هو الذي يجعل من العسير إدراك وحدة المسرحية، ولكن على الرغم من شكوى تليارد من أن شيكسبير لم يصهر عناصر المادة غير المتجانسة في وحدة واحدة، أعتقد أن الوحدة قائمة. (ص ٣٨).

وإذن فإننا أمام بناء من نوع خاص، يعتمد على تعدد وجهات النظر وهو الذي وصفه لفيف من النقاد بأنه يشبه الصور المنعكسة في المرايا إذا انعكست في مرايا أخرى، ومفتاح هذا التفسير تعدد صور المرايا التي يريد الأشخاص رؤية ذواتهم فيها حتى يتعرفوا على 'حقيقة' ذواتهم، وإن كانت هذه 'الحقيقة' نسبية في الواقع ما دامت هذه المرايا هي عيون الآخرين وما دامت العيون يبصر بعضها بعضًا فالمرايا متقابلة، الأمر الذي يعني أن مسار 'الحدث' في المسرحية لا 'يتقدم' بالصورة المألوفة بل يسير ويرتد ثم يسير ثانيًا وفقًا لهذه الانعكاسات. وبناء هذا 'الحدث' إذن يختلف عن البناء الذي يسير في خط مستقيم، بل هو متعرج وفق الصور المنعكسة في المرايا. ونحن نشعر منذ البداية بحدب الشخوص على 'رؤية' ذواتهم، إذ يطلب طرويلوس من الرب أپوللو أن يخبره من كريسيدا ومن پانداروس ومن هو نفسه (١/ ١/ ٩٥) ويجيب على تساؤله بتقديم صور مجازية تمثل 'رؤيته' لهذا الثلاثي، وسرعان ما نجد وعي كريسيدا 'بالمرآة' التي يعكس فيها پانداروس صورة طرويلوس (١/ ٢/ ٢٧٦) ثم نواجه أخيليس الذي يرى صورة ذاته في 'مرآة' الخيلاء (٢/ ٣/ ١٥٣-١٥٤) حتى نصل إلى مشهد المناقشة 'الفكرية' ما بين يوليسيس وأخيليس، حيث يقول الأخير إن العين

لا تُبصِرُ صُورتَها ما دَامَتْ لا تَخْرُجُ مِنْ مِحْجَرِهَا كىْ تَنْظُرْ!
لكنَّ العَيْنَ إذَا لاقَتْ عَيْنًا أُخرَى

نَقَلَتْ كُلٌّ مِنْ هَاتَيْنِ إلىَ الأُخْرَى صُورَتَها.

فالرُّؤيَةُ لا تَرْتَدُّ إلى مَصْدَرِها إلاَّ إنْ

غَادَرَتِ المَصْدَرَ وانْتَقَلَتْ فَتَجَلَّتْ فى مِرآةٍ

تَشْهَدُ فيها صُورَتَها . . .

(٣/٣/١٠٧-١١٢)

وتتكاثر فى المشهد صور المرآة: 'الكبر له مرآة واحدة يشهد فيها صورة ذاته' (٤٧) و'لا يشعر أحد بمحاسن يملكها إلا فى صورتها المنعكسة' (١٠٠) وهلم جرًّا . وكان هارى بيرجر الابن (Berger Jr.) من أوائل من لفتوا النظر إلى دلالة هذه الصور بالنسبة للبناء الدرامى فى دراسة له بعنوان "**طرويلوس وكريسيدا**: المُشاهد الذى يقتل بنظرة من عينه" نشرها فى مجلة **الدراما المقارنة** (٢) عام ١٩٦٨ ص ١٢٢-١٣٦، وإن اكتفى بالتحليل دون الإفاضة فى الدلالات الكامنة للشخصيات والحدث، وهو ما يفعله ناقد محدث هو هوارد أدامز (Adams) حين انتهى من تحليله لهذه الصور إلى أن الشخوص "تستوعب الإشارات الاجتماعية فى باطنها فتتغير، أى إن استيعابها يؤدى إلى تحولات نفسية تصبح من الخيوط التى ينسج منها شيكسبير مسرحيته من خلال تكرار استخدامه صور الانعكاس" (ص ٧٥-٧٦) فى الدراسة التى سبق لى اقتطاف بعضها فى القسم الخامس من هذه المقدمة. وقد أشار كثيرون غيرهما إلي هذه الصور، فهى بارزة وواضحة، مثل بعض من اقتبست أقوالاً لهم من قبل (ليندا تشارنز وكارول كوك) وبعض الآخرين مثل چون كوكس (Cox) فى دراسة له بعنوان "خطأ عيوننا فى **طرويلوس وكريسيدا**" نشرت فى مجلة **الدراما المقارنة** (١٠) عام ١٩٧٦ ص ١٤٧-١٧١، ومثل رودولف ستام (Stamm) فى دراسة عنوانها "مرآة مديح پانداروس: المناظر المرسومة بالكلمات، وفقرات المرايا، والمَشَاهد التى يروى الشخوص أحداثها" فى مجلة عنوانها **مقالات ودراسات** (١٧) عام ١٩٦٤ ص ٥٥-٧٧، وهى لا تتضمن ما هو جدير بالاقتطاف.

ومن عناصر البناء التى تنبه لها المحدثون أيضًا عنصر الوعى 'بالتمثيل' أى وعى الشخوص أنفسهم أنهم 'يمثلون' أدوارًا، ومثلما يرتبط هذا بما سبق أن ذكرته عن 'الآنية' أى وعى الشخوص بصورهم فى التاريخ وما كتبته الأقدار لهم، يرتبط بالصور 'المنعكسة' وما ذكرته عن المرايا ومعرفة الذات. قد تكون للمرآة دلالة 'نرجسية' كما تذهب إلى ذلك سوزان دوسنبير (Dusinberre) فى دراسة عنوانها "طرويلوس وكريسيدا وتعريف الجَمَال" نشرت فى مجلة استقصاء دراسات شيكسبير (٣٦) عام ١٩٨٣ ص ٨٥-٩٥ (خصوصًا فى ص ٩٢-٩٣) ولكن هذا أقل أهمية من عنصر 'التمثيل' الكامن فى أداء الشخوص لأدوار يدركون أنها تاريخية فكأنما 'يمثلون' نصًّا من تأليف الأقدار، كما تقول فاينمان (Fineman) فى دراسة عنوانها "الديوث وقتل الإخوة: الازدواجية فى شيكسبير" ونشرتها فى كتاب تمثيل شيكسبير: مقالات جديدة فى التحليل النفسى (ص ٧٠-١٠٩) من تحرير شوارتز وخان (Schwartz and Khan) عام ١٩٨٠، وتقول فيها إن صور المرآة قد تكون لها أصداء تمثيلية خصوصًا عندما يحاكى باتروكلوس (أى يمثل دور) أجاممنون كأنما يعكس صورته أمام رفيقه أخيليس، ومثلما "يصبح نسطور موضوعًا يستعرض فيه يوليسيس بلاغته متظاهرًا بالغضب للرجل الهرم" (ص ٩٥) أى إن يوليسيس يحاكى باتروكلوس الذى يحاكى نسطور، فينقل إلينا يوليسيس صورة تحاكى صورة، فيوحى بتمثيل التمثيل أو الميتامسرح.

وإذا كنت أنعى على بعض أرباب النقد النسائى 'الخالص' الانشغال بصورة المرأة وحدها دون ربط هذه الصورة بسائر العناصر الدرامية فى المسرحية (على نحو ما فعلت فى مطلع هذا القسم من المقدمة الخاص بالبناء) فلابد أن أشير إلى أن غيرهم من المحدثين (رجالاً ونساءً) قد تداركوا ذلك وكان مدخلهم ما أثرته فى الفقرة الأخيرة عن 'الميتامسرح' إذ إن الوعى بالوجود فى مسرح، وهو ما تؤكده صور المرآة وتأكيد دلالة 'الانعكاسات المتبادلة'، يعنى أن ما يراه الرجال فى المرأة وينعكس فى رؤية المرأة لذاتها ووعيها بهذا الانعكاس يفرض وجود مرايا متعددة تمثل منهج البناء. وفى كل مرة تنعكس فيها هذه الصورة تتغير أيضًا صور الرجال لا صور النساء وحسب، ما دامت هذه الصور

تنبع من انشغال بالخيطين الرئيسيين من خيوط المادة وهما الحرب والحب أو العلاقة بين الجنسين فمنذ البداية نرى صورة الحرب فى مرآة طرويلوس الشخصية التى تحولها إلى حرب 'باطنة' أى إلى الكفاح فى سبيل الظفر بحبيبة قلبه فى سياق الحرب الفعلية خارج أسوار طروادة ومثلما نشاهد باندراوس الذى يهيمن على المشهدين الأول والثانى من الفصل الأول نراه وقد عاد لينهى المسرحية وقد انحصر دوره الآن فى تعديل الصورتين اللتين قدمهما أولاً: فى المشهد الأول نراه مع طرويلوس، وفى الثانى مع كريسيدا، وفى الثالث مع الجمهور، وكل صورة من هذه الصور تمثل انعكاسًا خاصًا لـلازدواجية النابعة من طبيعة المادة، ونكاد نشعر بأنه يمثل هو الآخر دورًا مرسومًا، وأنه يدعو الجمهور للوعى بالطابع التمثيلى الذى يهيمن على الأحداث كلها فى المسرحية. أى إن لنا أن نعتبر أن الحرب والعلاقة بين الجنسين تصبحان صورًا منعكسة لا ندرك طبيعتها إلا من خلال تمثيلهما على المسرح حيث تتشكل صورة المرأة وتتغير فى مسار الحدث و'الأبنية المتناظرة' فى المسرحية (كما يقول أنطونى دوسون Dawson ص ١٣) وحيث يصبح التمثيل وسيلة للكشف عن الازدواجية الكامنة فى صورة المرآة كما تقول باربرا باون (Bowen) فى كتابها عن المسرحية وعنوانه **الجنسان فى مسرح الحرب: 'طرويلوس وكريسيدا' لشيكسبير**، ١٩٩٣، وكما تشرح لورليـ ڤين (Levine) فى دراستها عن المسرح والميتامسرح، وخصوصًا فى الفصل الذى خصصته للمسرحية وعنوانه "طرويلوس وكريسيدا وسياسات الغضب" وعنوان الكتاب **رجال فى ثياب نساء: معاداة المسرح والتخنث** ١٩٩٤ ص ٢٦-٤٣. ويقول ڤجـتون إن الميتامسرح يصبح وسيلة للشك الجذرى فى كل شيء، مقارنًا بين هذه المسرحية وبين **هاملت** من حيث انشغال كل منهما بالتمثيل ولعب الأدوار، مقتبسًا قولاً للناقد پيتر هايلاند (Hyland) أورده فى كتاب عنوانه **مقدمات نقدية لشيكسبير** (١٩٨٩) (ولم أستطع الحصول عليه). ولكن البناء بطبيعته ليس شكلاً عامًا ينفصل عن النسيج، وجوهر النسيج اللغة وهو ما سوف أناقشه الآن.

١٢- النسيج

ذكرت فى القسم الرابع من هذه المقدمة معظم الملامح التى تميز المسرحية المشكل، على نحو ما يلخصها ڤيڤيان توماس فى كتابه المشار إليه، ولم أشر إلى أحد الملامح التى ذكرها عن النسيج بسبب استثنائه مسرحية طرويلوس وكريسيدا منه، إذ يقول توماس فى آخر عرضه لهذه الخصائص إن المسرحيات المشكل الثلاث يُوَحِّدُ بينها جفاف اللغة وصلابتها ثم يقول فى جملة اعتراضية وَضَعَهَا بين قوسين إن "طرويلوس وكريسيدا تتميز دون غيرها بالثراء فى الصور الشعرية" (ص ٢٠). وقد سبقت لى الإشارة إلى الصور المستمدة من عالم التجارة فى سياق مناقشة قضية القيمة والشرف ومنطق السوق الذى يتجلى فيه تحول المجتمع من النظام الإقطاعى القديم إلى بواكير الرأسمالية الحديثة، فى القسم العاشر من هذه المقدمة. وناقشت بعض هذه الصور فى سياق اعتبار المرأة بضاعة جنسية وقضية تحديد الماهية على ضوء القيمة وصور المرآة ودورها 'الميتامسرحى' .

ولكن بالمسرحية مجموعات أخرى من الصور تتشابك مع هذه الصور الرئيسية وتصبُّ فى جوهرها وتساعدنا فى فهم جانب من جوانب إعجاب النقاد المحدثين بأسلوب المسرحية، وهى صور كان قد حددها ميور فى بحثه المشار إليه بثلاث مجموعات وهى أولاً مجموعة صور المرض المتصلة بالجنس من جانب وبمرض الفوضى فى المعسكر اليونانى من جانب آخر وبذلك تربط هذه المجموعة ما بين الحبكتين الرئيسيتين فى المسرحية. وتأتى ثانيًا مجموعة الصور المتصلة بالحركة وهى التى توحى بدورات الزمن المتواصلة وقلق كفاح "أبناء المنافسة الألف" ثم يعقب ذلك عدد أكبر من صور الحيوان، وهى التى تمثل المجموعة الثالثة، ويقتبس ميور هنا قولاً للباحثة أودرى يودر (Yoder) تربط فيه (فى كتاب أصدرته عام ١٩٤٢) ما بين الصور الشعرية والنبرة الهجائية فى المسرحية قائلة إن صور الحيوان تنهض بدور مهم فى بخس قيمة بعض الشخصيات الرئيسية فى المسرحية (ص ٣٦ من دراسة ميور المذكورة). ولكن النقاد يتجاوزون ما قالته الناقدة المشار إليها من وظيفة الهجاء المنسوبة لصور الحيوان، بإيراد دلالة رمزية لهذه الصور تتمثل فى صور

التمزق فى النفس البشرية، فتقول چين أديسون روبرتس (Roberts) إن الصور 'المهجنة' ما بين البشر وضروب الحيوان تجعلنا نشهد انهياراً مخيفًا للحدود ما بين الأنواع، وتبشر بالانهيار الأعظم فى مسرحية الملك لير، مضيفة أن "اللغة المجازية التى تبدو فى ظاهرها ساكنة على أفواه الذكور فى المسرحية تمثل

مجتمعًا يشغل نفسه بتدعيم مواقفه فى عالم ينهار حوله، وثقافة ذكورية تتعرض لخطر الانهيار والتمزق والتفتت أمام ما يتهددها من قوى الإناث والأجانب، وهو ما يأتى باستعارات وتشبيهات تؤكد التشوه".

وتضرب المثل بصور الوحوش كالأسد والأدب والفيل والجمل والغراب والكلب والثعلب وما إليها، وتشرح ذلك قائلة إن صور الحمار والثور والبغل والقطة وابن عرس والضب والبومة والحدأة و'الرنجة بغير بطارخ' (٥/ ١/ ٥٥-٥٨) تبدأ بداية تقليدية ولكنها سرعان ما تصبح صوراً للتشوه و'عجائب المخلوقات' (كالوحش الذى يرمى بالقوس ٥/ ٥/ ١٥) ويقول يوليسيس:

وَالاشْتِهَاءُ ذِئْبٌ مُفْتَرِسْ! يَجْتَاحُ أَهْلَ الأَرْضِ
مَدْعُومًا بِمَا لَدَيْه مِنْ إِرَادَةٍ ومِنْ سُلْطَةْ!
والذِّئْبُ لَنْ يَلْبَثَ أنْ يَزْدَرِدَ الدُّنْيا
ويَنْتَهِى أخِيراً بالْتِهَامِ نَفْسِهِ!

(١/ ٣/ ١٢١-١٢٤)

وتواصل هذه الباحثة تحليلها على هذا النمط فى كتابها الصادر عام ١٩٩١ وعنوانه **البرِّية فى شيكسبير: الجغرافيا وأجناس الحيوان والنبات بين المرأة والرجل** (والعبارة المقتطفة هنا من صفحة ٩٣) مواصلة بذلك المنهج الذى اتبعته چانيت أديلمان فى دراستها المشار إليها آنفًا فى القسم العاشر من هذه المقدمة وتحلل فيه صورة 'العنكبوت أرياكنى' فى الأبيات التالية:

أنِّى لِشَىْءٍ كَامِلٍ لا يَنْقَسِمْ.. بِذَاكَ الانْفِصَامِ فِيهِ
وبابْتِعَادِ كُلِّ شَطْرٍ مِنْهُ بُعْدًا شَاسِعًا عَنْ صَاحِبِهْ
كَأنَّهُ ما بَيْنَ هذِى الأرْضِ والسَّمَاءْ! لكنَّ هذَا البُعْدَ كُلَّهُ
بالحَقِّ لَيْسَ فِيه ثُغْرَةٌ تكْفِى نَفَاذَ خَيْطِ ذِى رَهَافَةٍ
كخيطِ بَيْتِ العَنكبُوتِ 'أرياكنى'!

(٥/٢/١٥٥-١٥٩)

وتقول أديلمان إن شيكسبير يتعمد أن توحى إشارته إلى 'أراكنى' (Arachne) التى يروى قصتها أوفيد فى **مسخ الكائنات** (٦/ ١-١٤٥) بأسطورة أخرى هى أسطورة 'أريادنى' (Ariadne) التى يروى الشاعر الرومانى نفسه قصتها فى العمل نفسه (٨/ ١٥٢-١٨٣) وذلك بتعديل هجاء الاسم الخاص بالأولى حتى يوحى باسم الثانية. ويقول أوفيد إن أراكنى كانت تزعم أنها أفضل نساجة فى الكون ومن ثم كانت تتحدى پالاس (Pallas) أو مينيرڤا (Minerva) الربة فى براعة النسج، الأمر الذى أغضب هذه الربة فمسخت أراكنى فى صورة عنكبوت. وأما أريادنى فقد أعطت ثيسيوس (Theseus) خيطًا يستطيع به أن يهتدى إلى مَخْرَجٍ من التيه فى جزيرة كريت، وتقول أديلمان إن المزج بين إيحاء الصورتين الأسطوريتين، ولو كان وجود الخيط الرهيف يجمع بينهما، يشير إلى كائن هجين يوحى بأسطورة امرأة تعرضت للخيانة ويجاور بينها وبين الصورة الأسطورية للمرأة التى تحولت إلى عنكبوت فأصبحت ذات لدغة سامة (ص ١٣٩). وفحوى حجتها أن كريسيدا التى يرى طرويلوس أنها 'ليست كريسيدا وإن تكن كريسيدا' ذات صورتين متناقضتين لا تلغى إحداهما الأخرى، ما دامتا تمثلان وجهين للحقيقة، وهو ما يراه المحدثون من دلائل الحداثة مثل چوناثان هاريس (Harris) فى دراسته المنشورة عام ٢٠٠٧ (وسأعود إليها).

ولا بأس - فى بحثنا للصور الشعرية التى تعتبر من العناصر الأساسية فى النسيج -

أن نسترشد بما ذكرته كارولاين سبيرچون (Spurgeon) فى كتابها العمدة **الصور الشعرية ودلالاتها فى شيكسبير** (١٩٣٥) عن هيمنة صور الاشتهاء (والشــهوة) المشار إليها آنفًا وما يتصل بها من صور طبخ الطعام وفــساد الطعام فى هذه المسرحية (وفى **هاملت** من بعدها) باعتبارها تعبيرًا عن خيــبة الأمل واليأس، وهى الفكرة التى خصص لها الباحث أرونسون (Aronson) فصلاً طويلاً فى كتابه **النفس والرمز فى شيكسبير** (١٩٧٢) (وعنوان الفصل 'الشــهوة' ص ٦٤-٩٣) وهو يكرر قــول سبــيرچون إن طرويلوس يتــوسل بهذه الــصور للتعبير عما آل إليه تطلعه إلى 'لذائذ' الحب المخلص، فهو أولا يقول:

مَذَاقُ ذلكَ الوِصَالِ فى خَيَالِى ذُو عُذُوبَةٍ كالسِّحْرِ . . .

. . ماذا يكونُ ذلكَ المَذَاقُ عِنْدَمَا

تَمَسُّ هذِهِ الشِّفَاهُ الظَّامِئَاتُ ما أَعَدَّ الحُبُّ فِعْلاً

من رَحِيقٍ بالغِ الصَّفَاءِ والنَّقَاءْ؟ إنى لأَخْشَى . . .

. . . أنْ يكونَ ذَا حَلاَوَةٍ

يَزِيدُ لَسْعُها عَمَّا تُطِيقُهُ حَوَاسُّ جِسْمِىَ السَّاذَجَةُ!

(٣/٢/١٧، ١٨، ١٩-٢٠، ٢١-٢٢)

ثم يعود ليتحسر على مصير حبه، ويتأمل كريسيدا التى أصبحت ترتبط بديوميد

بِمَا تَبَقَّى عِنْدَهَا مِنَ الإخْلاَصِ أوْ فُتَاتِ الحُبِّ فى المَائِدَةِ

كَأَنَّهَا الشَّذَرَاتُ والفَضَلاَتُ والحُثَالَةُ التى عَلاَهَا الدُّهْنُ

مِنْ طَعَامِ إخْلاَصٍ أَصَابَها هُنَا بالتُّخَمَةْ!

(٥/٢/١٦٥-١٦٧)

والواقع أن هذه الصور ممتدة على طول المسرحية ويكفى أن أشير إلى المشهد الأول بما فيه من صور الطحن والغربلة والتخمر وإعداد الفطيرة وتسخين الموقد والخبز (١/ ١/ ١٥-٢٤) وإلى قول طرويلوس إن المرء 'لا يلقى ببقايا مائدة/ فى سلة مـا يلفظه وبلا تمييز بعد الشبع وحسب'' (٢/ ٢/ ٧٠-٧١) ويذكر القـارئ الصورة المقتطفـة أعلاه التى يقول فيـها يوليسيس إن الشهوة ذئب يزدرد الدنيا وينتهى بالتهام نفسه، وأنا أؤكد هذه اللمحة الأخيرة لأنها تربط ما بين عدد من الشخوص الذين يعـبرون عن مواقفهم بصور 'التهام الذات' ، ويشيـر يوليسيس إلى الصـلف الذى يتحول فى خـياله إلى 'توابل' أو إلى ' شحم' يزيد الطعام دسمًـا ويعلى من مذاقه (٢/ ٣/ ١٨٢ ، ١٩٢) وما يفتأ يوليـسيس يكرر اللجوء إلى هذه الصورة الجوهرية فى المسرحية:

ما أغْرَبَ أنْ يَلْتَهِمَ فَتًى أمْجادَ سِواَهْ! وسِوَاهُ يَشْعُرُ

بالمَجْدِ لَدَيْهِ يَذْوِى صَوْمًا لِتَقَاعُسِهِ عَمْدًا عَنْ إطْعَامِهْ!

(٣/ ٣/ ١٣٧-١٣٨)

ويناقش كثير من المحدثين صور الشـهية والطعام وفساده الذى يرتبط بمرض 'الشهوة' أو 'الشهوة المريضة' ، وهو فساد ذو دلالة أعم وأشمل من الاقتـصار على فساد شخص من الشخوص دون غيـره بل يمتد ليشمل 'عالم المسرحية' أجمع، وهو ما يمثل ركنًا ركينًا من رؤية شيكسبـير الدرامية فى طرويلوس وكريسيدا، من أحدثهم هيلمان (Hillman) فى دراسة له عن النص فى مجلة شيكسبير الفصلية (٤٨) عام ١٩٩٧ (ص ٢٩٥-٣١٣) ويڤنجتـون (١٩٩٨-٢٠٠٦) وتوماس فى كـتابه الذى سبق لى أن عـرضته، وميـور المذكور آنفًا، وغـيرهم، وكوفـمان (Kaufmann) الذى يدرج تحليله لهـذه الصور فى إطار أعم وأشمل هو مـفهومـه للتراچيديا وكـيف تختلف هذه المسـرحية المشكل عن ذلك المفـهوم ' التقليدى' أو الكلاسيكى، قـائلاً إن المسرحيـة فى مجملـها تفصح عن انشـغال فكرى 'بالشهـوة المريضة' (ص ١٥١) وبهذا يربـط بين صور الأكل وصورة المرض الـتى سوف أشير إليها بعد صور الطعام، مستشهدًا بقول أخيليس بعد قتله هكتور:

سَيْفِى لَمْ يَأْكُلْ ما يكْفِيهِ وكانَ الطَّامِعَ فى أنْ يَشْبَعْ
لكنَّ اللُّقمَةَ كانتْ سَائِغَةً أَرْضَتْهُ فآنَ لَهُ أنْ يَهْجَعْ

(٥/٩/١٩-٢٠)

وعنوان دراسته "المظاهر الشكلية للفوضى: وضع طرويلوس وكريسيدا" (مجلة التاريخ الأدبى الإنجليزى (٣٢) ١٩٦٥ ص ١٣٩-١٥٧) وهو محق فى التركيز على أخيليس الذى يرتبط بهذه الصور أكثر من غيره، ولكن هذا يصدق على هكتور نفسه (الذى يعتبره ويلسون نايت رمزًا للمثل العليا والفضائل عند طروادة) إذ سبق له فى المشهد نفسه وقبل دقائق من مقتله أن عاد بجثة رجل قتله طمعًا فى درعه، معبرًا عن 'اشتهائه' ذلك الدرع، ومعلقًا على هذا بقوله:

ما أَبْشَعَ عَفَنَ البَاطِنِ قد أَخْفَاهُ جَمَالُ الظَّاهِرْ!
دِرْعُكَ جَذَّابٌ راهٍ كَلَّفَكَ حَيَاتَكْ.
أَنْهَيْتُ الآنَ هُنَا عَمَلَ اليَوْمِ وآنَ اسْتِجْمَامِى
فاسْتَرِحِ الآنَ حُسَامِى.. أُتْخِمْتَ دماءً ومَذَاقَ حِمَامِ

(٥/٩/١-٤)

ويقول أجاممنون إن فضائل أخيليس "تشبه فاكهة وضعت فى طبق قذر/ ومن الأرجح أن تتعفن قبل تذوقها!" (٢/٣/١١٥) وهى صورة تندرج فى إطار صور الطعام والأكل الشائعة، من قول أخيليس مخاطبًا ثيرستيس "أين كنت يا من أختتم به الوجبة كالجبن ليساعد على الهضم؟" (٢/٣/٣٨-٣٩) إلى إشارة يوليسيس:

أما اللُّقَيْمَاتُ التى فى جَعْبَتِهْ.. فما مَضَى مِنْ صَالِحِ الفِعَالْ!
ما إنْ تَتِمَّ حَتَّى تُلْتَهَمْ! ما إنْ تَمُرَّ حَتَّى تُنْسَى!

(٣/٣/١٤٩-١٥٠)

وهذه الصور وأمثالها هى التى دفعت رايموند سوثهول (المشار إليه آنفًا) إلى أن يقول "إن المسرحية برمتهـا تختزل الحياة فى مطالب المعدة" (ص ٢٢٦). وهذا ولا شك موحى به إذا تجاهلنا مـا يفضى إليه ولو بصورة مضمرة فى الحدث الدرامى، إذ إن معظم هذه الصور تسير وفق نسق معين يظهر فساد الانشغال بتلك المطالب، ولنا أن نوسع من دائرة المعنى هنا فنقول إنهـا مطالب الجسد لا المعدة وحسب، وإن الفساد علة فى النفس توحى بأن "الحرب والحب جميعًا يبرزان فى صورة المرض الذى أصاب الناس" كما يقول بفنجتون (ص ٨٤) ولن آتى بنماذج لهذه الصور فهى كثيرة وغلابة (كحالها فى هاملت) ولكننى أشير هنا إلى ما يجده هذا الناقد فيها من مفارقة يشرحها قائلاً إنها تنبع من التصوير الخاص عند شيكسبير لأساطير القدماء، إذ يحتفظ ببعض العناصر وينبذ البعض الآخر، وخصوصًا صورة الربة ڤينوس، ربة الحب الجميلة المدمرة، إذ يقول بفنجتون إن هذه الصورة تنطبق بمرارة على هيلين وعلى كريسيدا، وهى مرارة لا تقل عن مرارة الصورة القديمة (الكلاسيكية) (ص ٨٥). وربما يكون كوفمان 'أبلغ' من ناقش صور المرض من منظور فلسفى فى دراسته المشار إليها آنفًا، وسوف أعود إليه فى استعراضى لتطور النظرات النقدية للمسرحية.

على أن الصورة الغلابة الشاملة وإن لم تكن الإشارات المباشرة إليها كثيرة فى المسرحية هى صورة الزمن، وأعتبرها غلابة بسبب 'الوظيفة' المنوطة بها فى المسرحية، فالزمن يعتبر عامل تجديد وتدمير فى آن واحد، ولذلك يقول النقاد إن للقارئ أو مُشاهد المسرحية أن يفسره باعتباره مجددًا أو مدمرًا، وإن كنت أميل إلى الرأى الذى قال به فوكس (Foakes) من أن الإحساس بالزمن 'غير قاطع' وهو ما يتفق مع النهاية 'المزدوجة' للمسرحية، أى التى تنفى الانتماء 'المُبَسَّط' إلى الكوميديا أو التراجيديا (فى دراسة له بعنوان "إعادة النظر فى طرويلوس وكريسيدا" وهى المنشورة فى المجلة الفصلية لجامعة تورونتو (٣٢) ١٩٦٢-١٩٦٣ ص ١٤٢-١٥٤). وعندما رصدت تفاوت الاهتمام بصور الزمن على امتداد القرن العشرين، وجدت أن أهم من خصص له دراسات مستقلة أو صفحات كثيرة فى كتاب من الكتب هم بيلى (Bayley) عام ١٩٧٥ (دراسة مستقلة عن

الزمن والطروادين) وهايلاند (Hyland) (خمس صفحات فى مقدمته لطبعة پنجوين للمسرحية عام ١٩٨٩) وتوماس فى الكتاب المشار إليه آنفًا (ثلاث صفحات) وآن وچون طومسون (A. & J. Thompson) فى كتابهما: شيكسبير: المعنى والاستعارة (١٩٨٧) (٣٣ صفحة). ولأختتم هذه الفقرة باقتطاف قول كينيث پامر فى طبعة آردن الثانية (١٩٨٢) من أن الزمن أقوى شخصية درامية فى المسرحية، مؤكدًا ذلك بمقتطفات من أقوال العديد من الشخصيات، ومُصرًا على أنه عنيف لا يرحم، وهو ما يَدِينُ فى نظرى لما قاله بيلى من أن أسلوب شيكسبير فى تصوير الزمن يجعله كائنًا غير مرئى ندركه فى صور متفاوتة، ونشعر فيها بصدق مقولة أجاممنون

إنَّ طَرِيقَ المَاضِى والمُسْتَقْبَلِ تَنْتَثِرُ عَلَيهِ قُشُورٌ خَلَّفَهَا الزَّمَنُ

وأَطْلاَلٌ لا شَكْلَ لَهَا تَشْهَدُ بِالنِّسْيَانْ!

(٤/٥/١٦٧-١٦٨)

ويشرح بفنجتون ذلك قائلاً إن عدم الاكتراث البادى هنا بمنطق الماضى والمستقبل بالنسبة للحاضر يعنى أن شخصيات شيكسبير تنفى التاريخ وتذيبه، والنتيجة المحزنة المقبضة لذلك أن يصبح التاريخ نفسه وهمًا من الأوهام (ص ٨٧).

وتكتسى الصور الشعرية فى هذه المسرحية أهمية خاصة بسبب ظاهرة أخرى تصبُّ فى جوهر الحدث الدرامى، وقد تفسر لنا قول بعض الكبار مثل برادلى (Bradley) إن المسرحية ذات طابع 'فكرى عميق' (التراچيديا الشيكسبيرية، ص ١٨٦) ألا وهى ميل اللغة إلى التجريد سواء كان ذلك بالتضخيم أو الخفض، أو بهذا وذاك معًا كما سوف أبين، خصوصًا فى مشاهد المناقشات العلنية، حيث يبدو تعمد شيكسبير استخدام الألفاظ الطنانة، الواضحة الاشتقاق من اللاتينية، للتفخيم والتعظيم المبالغ فيه، واستخدام ألفاظ لاذعة ابتدع بعضها ابتداعًا، للتحقير والسب. ويقول ماكاليندون (McAlindon) فى دراسته الفريدة بعنوان "اللغة والأسلوب والمعنى فى طرويلوس وكريسيدا" والمنشورة فى مجلة PMLA (٨٤) عام ١٩٦٩ (ص ١٩-٤١) إن شيكسبير يعمد إلى تحطيم مبدأ اللياقة

(decorum) عمدًا حتى يوحى 'بالنشار' فى الأسلوب، وهو الذى يعتبر جزءًا لا يتجزأ من الصورة الكلية للمسرحية فى ذهن شيكسبير (ص ٣٠)، قائلاً

> إن شخصيات الأبطال والعشاق فى طرويلوس وكريسيدا تفقد السيطرة المرة بعد المرة على الأسلوب المناسب لسمعتها التقليدية بيننا أو للصفات الحميدة التى تتحقق لها بصورة متقطعة فى المسرحية. فالأبطال والعشاق ينتهكون المبدأ الذى كان الجمهور فى عصر شيكسبير يعتبره المبدأ الأول لجودة الكلام، ألا وهو اللياقة، واللياقة قانون يقضى باتفاق الألفاظ والأسلوب مع المتحدث، ومع المخاطَب (لكل مقام مقال) ومع الموضوع، ومع الموقف (مقتضى الحال). وعيوب الكلام تؤدى وظيفة درامية، إذ يستخدمها شيكسبير لتركيز الانتباه على العلل الخطيرة التى يعانيها اليونانيون والطرواديون. (ص ٣١)

ويُرجع ماكاليندون هذه الظاهرة إلى المبدأ الكلاسيكى القديم عند شيشرون (Cicero)، وهو الذى يقول إن الكلام صورة للنفس (*Oratio imago animi*) وهو ما كان بن جونسون (Jonson) المعاصر لشيكسبير يؤكده، مبينًا أن النشار اللغوى دليل على نشار نفسى، وأن النشار النفسى يتجلى فى نشاز السلوك والشخصية، وهو ما ينطبق على هذه المسرحية.

ويستعرض ' ماكاليندون' الظواهر التى تؤكد وعى الشخوص بقوة اللفظ وتأثيره، ومدى إدراكهم لضرورة التناغم بين القول والفعل، وبين مستويات القول ومستويات المتحدث، والمخاطب، والموضوع، والموقف، مشيرًا إلى أن تحديد هذه المستويات أمر نسبى ويتفاوت من فرد إلى فرد، ويضرب الأمثلة التى تؤكد وعى الشخوص بضرورة التناغم المذكور، وضرورة التعبير عن خصالها (نقلها لغويًا) إلى الآخرين، أى حتى يبصرها الآخرون، ولذلك فإن إيجاكس يُعتبر أقل الأبطال شأنًا فى المسرحية بسبب عِيِّه، ويقول عنه ماكاليندون إنه أُمِّىٌّ، وأما ثيرستيس فيصفه بأنه "وحش لا لغة له، أبكم كالأسماك خارج الماء" (٣/ ٣/ ٢٦٢-٢٦٣) وهو بذلك يضرب المثل على المبدأ الذى يشير إليه يوليسيس فى محاولته حث أخيليس على إثبات 'عظمته' عمليًا حتى 'يعبر' لغيره عن هذه 'العظمة' ، يقول يوليسيس:

. . . إنَّ الإنْسَانْ

لنْ يُمْتَدَحَ بِأَيِّ خِصَالٍ فيهْ

حتَّى لَوْ كانتْ زَاخِرَةً مُتَنَاغِمَةً فى نَفْسِهْ

إلاَّ إنْ نَقَلَ سَجَايَاهُ الطَّيِّبَةَ إلىَ غَيْرِهْ!

بلْ لَنْ يُدْرِكَ قِيمَتَهَا فى ذَاتِهْ

إلاَّ إنْ أَبْصَرَهَا تَتَشكَّلُ فى صُورَةِ إعْجَابِ النَّاسِ بِهَا

فإذَا هِيَ تَتَضَخَّمُ إذْ يَرْتَدُّ صَدَاهَا فى الإعْجَابِ كمِثْلِ القُبَّة

تُرْجِعُ أَصْدَاءَ الأَصْوَاتْ!

(٣/٣/١١٥-١٢٢)

وأحيانًا ما يكون التمييز بين الأشخاص قائمًا وحسب على مدى اتساق القول والفعل، وخصوصًا الوفاء بالوعد، فالمعروف أو الموروث عن الكلاسيكيين (والشائع فى شيكسبير) أن الجندى من طبعه التفاخر، وصورة الجندى المتفاخر (*miles gloriosus*) شائعة عند الكلاسيكيين، ولما كانت هذه الصورة تمتزج هنا بصورة العاشق، فقد أصبحت المبالغة فى التعبير، خصوصًا فى الوعود، من خصائص 'الجندى العاشق' ، ولذلك يصف ثيرستيس ابن وطنه ديوميد قائلاً إنه "وغد خئون. . . يتشدق بالألفاظ ويخلف الوعود" (٥/١/٨٨-٨٩، ٩٠) وفى هذا ما فيه من ذم له وقدح فى شخصيته، فى حين أن يوليسيس اليونانى يصف طرويلوس الطروادى بأنه "بلا نظير فى حفاظه على وعوده/ حديثه الفعال دون أن يجرى على لسانه فخار بالفعال" (٤/٥/٩٨-٩٩) وعندما يشعر هكتور أنه لجأ إلى التفاخر يعتذر على الفور قائلاً:

يا أَحْكَمَ أَبْنَاءِ اليُونَانْ! أَرْجُو مِنْكُمْ صَفْحًا عَنْ هذَا الفَخْر

فَوَقَاحَتُهُ تُرْغِمُ شَفَتَيَّ علَى هذَا القَوْلِ الأَحْمَقْ.

لكنِّى سأُحَاوِلُ بِفِعَالِى تَأْكِيدَ الأَقْوَالِ

(٤/٥/٢٥٧-٢٥٩)

والقارئ أو المُشاهد يشعر بتكرار استخدام ألفاظ تفيد القول والوعد والقسم على امتداد المسرحية، وهى التى يقول ماكاليندون إنها تكاد تكون من المترادفات، وقد فحصت المشهد الثانى من الفصل الخامس (نموذجًا) فوجدت فيه ما يؤكد ذلك (وانظر ورود الألفاظ التالية فى السطور المبينة بعدها: 'كلمة' فى السطر ٨، وعدتنى ١٧، تقول ١٨، 'أقول' ٢٣، 'يقال' ٢٤، 'أقسمت' ٢٧، 'أقسمت' ٢٨، 'كلمة' ٣٦، 'أنطق' ٤٦، 'أقسمت/ أقسمت' ٤٧ - ٤٨، 'أقسمت' ٦٤، 'وعدى' ١٠٤، 'لفظًا' ١٠٦، 'الجعجعة' ١٤٢) ويضيف هذا الناقد إن قضية اتساق القول والفعل قضية جوهرية وإن انتهاك هذا الاتساق يمثل محورًا أساسيًا من محاور الحدث فى المسرحية، ولا يتجلى لنا جوهر الحدث أو معناه إلا عند متابعة هذا الاتساق وانتهاكه، فعندما يسود المنطق المعتاد (العاقل) يتوافر الاتساق، وعندما يعترى المنطق 'جنون' (٥/٢/١٤٩) تنشأ المفارقة.

وأوضح ما يتجلى فيه انتهاك اللياقة كما قلت ظاهرتان الأولى هى التضخيم (inflation) والثانية هى التخفيض (deflation) أو التهوين من شأن شىء ما، ويرجع ماكاليندون إلى كتاب فن الشعر الإنجليزى الذى كتبه چورج پوتينام (Puttenham) (المعاصر للشاعر ١٥٢٩-١٥٩٠) وهو الذى أثر عنه القول بأن الشعر فن كسائر الفنون، وإن غايته الإمتاع لا التعليم أو الإرشاد، وفيه يقول إن "أخبث رذائل الأسلوب" الرذيلة الناجمة عن عدم التناسب فى استخدام صورتين أساسيتين من صور التعبير المجازى: الأولى هى التضخيم (surplusage) والثانية هى التخفيض (diminishing) وأفدح أخطار التضخيم خطر 'الطنطنة' (bomphiologia) وهى التى يشرحها پوتينام بأنها "استخدام ألفاظ رنانة تبدو متكلفة وأرفع كثيرًا مما يقتضيه المعنى" . وهذا هو ما ينسبه يوليسيس إلى پاتروكلوس فى المشاهد التمثيلية التى يؤلفها الأخير ويؤديها، وهو كذلك ما

ينسبه باتروكلوس إلى أجاممنون باعتباره زعيمًا لليونان، وهو ما يفعله هكتور فى 'الخطبة' التى يقولها لتبرير انسحابه من المباراة مع إيجاكس، وهى التى تتضمن كلمات تنضح بعبق أصولها اللاتينية وبعض الكلمات التى اشتقها شيكسبير من تلك اللغة اشتقاقًا حتى تبدو متكلفة وأرفع مما يتطلب الموقف:

ما دَامَ هذَا رَأْيُكُمْ فَلَنْ أُوَاصِلَ المُبَارَاة. أَنْتَ ابنُ عَمَّتِى
يا أَيُّهَا العَظِيم! وذُو قَرَابَةٍ حَمِيمَةٍ
لِنَسْلِ پريَامَ العَظِيمْ! وَشِيجَةُ الدَّمِ المُقَدَّسَةْ
تَحُولُ دُونَ نَشْأَةِ التَّنَافُسِ الفَتَّاكِ بَيْنَنَا.
لَوْ كَانَ الاخْتِلاَطُ فى دِمَاكَ وَاضِحًا ما بَيْنَ يُونَانِىٍّ وطُرْوَادِىَ
بِحَيْثُ تَسْتَطِيعُ أنْ تَقُولَ "إنَّ هذِهِ اليَدَ كُلَّهَا يُونَانِيَّةْ
وتِلْكَ كُلُّهَا طُرْوَادِيَّةْ! وهذِهِ العَضَلاَتُ فى سَاقِى جَمِيعُهَا يُونَانِيَّةْ
وفى الأُخْرَى جَمِيعُهَا طُرْوَادِيَّةْ! ودِمَاءُ وَالِدَتِي بِخَدِّى الأيْمَنِ
ودِمَاءُ وَالِدِى تَجْرِى بِخَدِّى الأَيْسَرِ" لَوْ كُنْتَ تستطيعُ ذلِكْ -
مَا كُنْتَ تَمْضِى مِنْ هُنَا ، قَسَمًا بِجُو ذي الجَبَرُوتْ،
وفِيكَ عُضْوٌ يَنْتَمِى إلىَ اليُونَانِ لَمْ يَطْبَعْ عَلَيْهِ سَيْفِى
طَابَعَ الحَرْبِ التى طَاشَ الصَّوَابُ بِهَا!
لكنَّما أَرْبَابُنَا العُدُولُ لَنْ تُجِيزَ أَنْ
يُرِيقَ سَيْفِىَ الفَتَّاكُ قَطْرَةً مِنَ الدِّمَاءِ فيكَ تَنْتَمِى
لأُمِّى أو لِعَمَّتِى المُقَدَّسَةْ! دَعْنِى أُعَانِقْكْ!

قَسمًا بِذاكَ الرَّاعِدِ العَظِيمِ جُوفَ يا إيجَاكْسُ إنَّني
وَجَدْتُ قُوَّةً جَبَّارَةً فى سَاعدَيْك! وإنَّ هكتُور يَبْتَغِى
أنْ يُحِيطًا هكَذَا بِهِ! فَيَا ابْنُ عَمَّتِي لَقَدْ جَمَعْتَ أَطْرَافَ الشَّرَفْ!

(٤/٥/١٢١-١٣٨)

ومـاكاليندون يستشـهد بهـذه 'الخطبة' للتدليل على 'آفة' الطنطنة الناجـمة عن التضخيم، وحاولت فى الترجمة الالتزام بالأبنيـة الأسلوبية واختيارات الشاعر اللفظية قدر الطاقة دون تجن على وضوح المعنى المقـصود، ولكنْ تعذر عليَّ الإتيان باشتـقاقات جديدة أو بكلمات توحى بأصل كـلاسيكى (كاللاتينية) ومع ذلك فالطنطـنة واضحة والمعنى الذى كان يمكن أن يخرج فى عبارات معدودة 'تضخم' حتى أصبح يتضمن إيمانًا بالأرباب ورب الأرباب 'الراعد العظيم جوف' و'وشيجة الدم المقدسة' و'عمتى المقدسة' وما إلى ذلك من أساليب التفخيم والمبالغـات. وانظر إلى بناء الجملة الشرطية التى تبدأ بحرف 'لو' فى السطر ١٢٥ وكيـف تستمـر جملة الشـرط خمسـة أسطر قبل أن يأتى جـواب الشرط فى السطر ١٣٠ 'مـا كنت تستطيع'، ومـا يلى ذلك من تكرار للمـعنى نفسـه فى الجـملة الاستدراكية 'لكنما أربابنا العدول' (١٣٣) وكيف يتكرر القسم برب الأرباب بعـد إضافة النعت 'الطنان' إليـه، وكيف ينتـهى هكتـور من ذلك كله بحـيلة بلاغيـة لم يفطن لهـا الكثيرون وهى النتيجة غـير المنطقية أو الخادعة (*non sequitur*) أى الخاتمة غير النابعة مما سبق، فكيف يؤدى ما ذكره هكتور عن رفضه إراقة 'قطرة دم واحدة' من جسد فرد ينتمى إليه بصلة القرابة إلى وصفه بأنه 'جمع أطراف الشرف' ؟ قد يبدو السبب الظاهرى أنه ما دام ينتمى للجانبين معًا فهو يتحلى بشرف هذا وشرف ذاك، وأما فى سياق الخطبة فالعبارة لا علاقة لهـا بنسبة القوة الجـبارة لساعدى إيجاكس، ولا تنبع من رفـض هكتور مواصلة النزال.

ويكتشف يوليسـيس، كما يقول ماكـاليندون، صورة خطرة إلى حد غير معـتاد لآفة التضخيم عند أخيليس ذى المزاج المتقلب، إذ 'يتلاعب' يوليسيس بالدلالة المزدوجة لكلمة

'الخطاب' (discourse) التى كانــت تجمع بين 'المنطق' و'الكلام العــاقل' آنذاك، قبل اكتسابهــا معناها الحديث، قائلاً إن الشطط الذى يبديه أخيليس فــى حبه لذاته قد ولّدَ فى داخله 'طنطنة نفسية' تمنعه الخيلاءُ من التعبير عنها، فتزمجر فى داخله وتهدد بتدمير صحة عقله! والصورة، كما ترى، غريبة وها هى ذى:

ما إنْ يُطْلَبْ شَىْءٌ منْهُ وإنْ كانَ صَغيرًا لا يُذْكَرُ
حتَّى يكْتَسِبَ لَدَيْه أهَمِّيَّةْ! العَظَمَةُ تَسْكُنُهُ مِثْلَ العِفْرِيتْ!
والكِبْرُ يُزَاحِمُهُ ويُنَازِعُهُ الألْفَاظَ وإنْ حَادَثَ نَفْسَهْ!
صُورَتُهُ المَوْهُومَةُ لِلْعَظَمَةِ تَتَملَّكُ دَمَهُ وبِذلِكَ تُلْهِبُ جَدَلاً
مُسْتَعِرًا يَتَعَاظَمُ ما بَيْنَ المَلَكَاتِ الذِّهْنِيَّةِ والقُدُرَاتِ البَدَنِيَّةِ
دَاخِلَ مَمْلَكَةِ أخيليسَ ومِنْ ثَمَّ تَهُبُّ الثَّوْرَةُ مِنْ جَرَّاءِ
صِرَاعِ قُوَاهُ وتَدُكُّ مَعَاقِلَ ذَاتِه! كَيْفَ أصُوغُ الفِكْرَةْ؟
إنَّ وبَاءَ الكِبْرِ بِهِ فَتَّاكٌ وأمَارَاتُ المَوْتِ
تَصِيحُ بأنْ ''لاَ فُرْصَةَ لِشِفَاءْ''.

(٢/٣/١٦٦-١٧٤)

وأما تضخيم إيجــاكس لذاته وامتداحه نفسه فلا يكتسى صــورة طنطنة لغوية بل نفخًا فى البوق يستعيض به عن افتقاره إلى اللغــة كما قيل (٣/ ٣/ ٢٦٢) ومن يمتدح نفسه يُشار إليه فى الإنجليزية المعاصرة بأنه 'ينفخ بوقه' وهكذا فعندما يدعوه أجاممنونُ إلى نفخ البوق يستجيب على الفور ويهتف بنافخ بوقه قائلاً:

يا نَافِخَ النَّفِير خُذْ هذَا الذَّهَبْ! إشْدَخْ إذَنْ
رِئَتَيْكَ شُقَّ بُوقَكَ النُّحَاسِى! انْفُخْ بِشِدَّةٍ يا أيُّهَا

الخَبِيثُ كي يَزْدَادَ خَدَّاكَ المُكَوَّرَانِ حَجْمًا عَنْ تَجَمُّعِ
الهَوَاءِ فى انْحِبَاسِهِ قَبْلَ الهُبُوبِ فى رِيحِ الشَّمَالْ.
هَيَّا ومَدِّدْ صَدْرَكَ العَرِيضَ وانْفُخْ يَنْبَثِقْ مِنْ كُلِّ عَيْنٍ دَمْا
واذكُرْ بأنَّ البُوقَ بُوقُ هِكْتُورْا

(٤/٥/٦-١١)

وتزداد أهمية إدراكنا لخصيصة الطنطنة فى سياق المحاكاة الساخرة من جانب بعض الشخوص لأساليب البعض الآخر، وهو ما يصب فيما ذكرته من توسل شيكسبير بالميتامسرح أى إدراك بعض الشخوص أنهم 'يمثلون' أدوارًا معينة، وقد يستطيع الممثل إيضاح ذلك بغمزة من عينه موجهة لغيره من الممثلين (أو حتى إلى الجمهور) وإن لم يلجأ الممثلون إلى ذلك فى العروض التى شاهدتها فى لندن للمسرحية، وعمومًا فإن الذين يقومون بالمحاكاة الساخرة من أساليب غيرهم لعيوب فيها (ومن ثم فى الشخصية) يستخدمون أساليب لا تخلو من هذه العيوب أنفسها، إذ إن يوليسيس وأجاممنون ونسطور يعانون من ضروب 'التضخيم اللغوى' التى تعيب كل 'محترفى الحكمة' من القادة، وهى التى يحددها پوتينام فى كتابه المشار إليه بأنها (*pleonasmas*) ونحن نستخدم هذا المصطلح اليوم بصورته الحديثة أى (pleonasm) بمعنى الحشو أو الإطناب بالتكرار المضمر (فى وهبة: الحشو، التطويل) وكذلك (macrologia) (ليس فى وهبة) أى التطويل فى أبنية العبارات إلى حدود تتجاوز ما يقتضيه المعنى. ومظاهر الضعف المذكور تؤكد ما يقوله ثيرستيس وبعض المنشقين المعارضين للحرب من أن القادة يدمنون الكلام دون الفعل، وعلى رأسهم أجاممنون، إذ يقول النقاد إن ولعه بالإسهاب (prolixity) (فى وهبة: التطويل) لا ينفصل عن عجزه عن التفاهم مع مرؤوسيه وعن استمرار الجمود فى الموقف العسكرى.

ويقدم ماكاليندون تحليلاً موجزًا للخطبة الاستهلالية التى يلقيها أجاممنون فى مشهد مجلس الحرب اليونانى (١/٣/١-٣٠) يقول فيه إنها تتسم بظاهرة التكرار الممل، وهو

يناسب - على ما فى هذا من سخرية - موضـوع الخطبة أى اختبار رب الأرباب 'چوف' لطاقتنا على التحمل! فـالفكرة الأولى المبسـوطة فى السطور ٢-٧ (أى إن كل ما يضـعه البشر من خطط ومشاريع قد يتعرض تنفيـذه للتأخر والإحباط) تتكرر بتنويعات طفيفة فى السطور ١٣-١٧ (أى إن التاريخ يبين أن كل الخطط يتـعطل تنفيذها) وبعض التفـصيلات المذكورة أولاً (يبدو على الوجوه القلق والحسرة) تتكرر فى السطر ١٨، وشبه الجملة 'لنا' فى السطر ٢٣ يتوسع أجاممنون فى تبيان من هم أولئك فى طباق من بعد طباق:

فإذا ابْتَسَمتْ رَبَّةُ أَقْدَارِ الكَوْنِ لَنا لَمْ يَظْهَرْ فَرْقٌ

ما بَيْن شُجَاعٍ وجَبَانٍ، وَحَكِيمٍ ومُغَفَّلْ،

وتَسَاوَى الصُّلْبُ مع اللَّيِّنِ والعَالِمُ بالجاهِلِ وتَقَارَبَ كُلٌّ مِنْهُمْ!

(١/٣/٢٣-٢٥)

وفى الخطبة مـا لا يقل عن ست ثنائيـات (يسميـها ماكـاليندون doublets ونسمى بعضها اليوم binomials) ذوات معان شبه مـترادفة (مثل 'عوائق وكوارث' ٥، 'تحول تياره وتضل طريقه' ٩، 'مالت وانحرفت' ١٤، 'تساوى.. وتقارب' ٢٥، 'ريحًا شعواء وعاصـفة' ٢٦، 'ذُو الثقل وذو الـوزن القيم' ٢٩) وانظر إلى تكرار المعنى بتنويع لايكاد يذكر فى "مقاصد عظمى" (٣) و"الهدف المنشـود الأكبر" (٤) ثم فى "المرمى المنشود" (١٥) و"الهدف المتصور فى الأذهان" (١٦). ويؤكد مـاكاليندون دلالة الصورة الملحمـية الممتدة من السطر ٢٦ حتى نهاية الخطبـة، قائلاً إنها صورة للريح أو الهواء وحسب، وهو ما يوحى لنا (وإن لم يذكره الباحث) بالكلام الأجوف الذى يصير إلى هباء، وكنت أتوقع منه أيضًا أن يضـيف إن تشخيص 'التمييز' (Distinction) الذى أصبح عندى 'رسول التـمييز' (اتبـاعًا لسُـنَّة لويس عوض فى الـترجـمـة) يمثل الحيلـة البلاغـيـة المعروفـة (prosopopoeia) (التشخيص أو التجسيد عند وهبة وتوارى personification) دليل على الهوائية ما دام 'التمييز' نفسه ريحًا يتغير اتجاهها ويتحول!

وأنا أخص دلالة صورة الريح بالذكر لأنها الصورة التى يتناولها نسطور فى خطابه الطويل (٢٤ سطرًا) ويركز عليها دون إضافة شيء: فكلامه تحصيل حاصل (tautology) (وهبة) على الرغم من توسعه فى إضافة صور عديدة تضرب بجذورها فى البناء الفنى للمسرحية، وعيبه الأساسى هو التفصيل الزائد والحذلقة (periergeia) (ليست فى وهبة) التى يقول پوتينام إنها ترجع إلى الحرص على عدم ترك شيء دون ذكر، مهما تكن علاقته بالموضوع، وهو عيب لا يقتصر على نسطور بل يشين الجميع، وانظر إلى قول يوليسيس إن پاتروكلوس وأخيليس يسخران من جميع صفات زعماء اليونان، مردفًا ذلك بقوله:

وعلَى هذَا النَّحْوِ يُشَارِكُ الاثْنَانْ
فى تَشْوِيهِ مَظَاهِرِ قُدْرَتِنَا ومَوَاهِبِنَا وطَبَائِعِنَا بل صُوَرةِ كُلٍّ مِنَّا!
ما امْتَزْنَا فيه فُرَادَى مِنْ فَضْلٍ أو ما امْتَازَ المجموعُ بهِ
مِنْ إنْجَازَاتٍ وتَدَابِيرِ وأوامِرِنا وأسَالِيبِ وِقَايَتِنا!
مِنْ عَادَتِنَا فى الاسْتِنْفَارِ إلى الحَرْبِ ودَعْوَتِنَا لِلسِّلْمِ،
مِمَّا نَنْجَحُ فيه وما نَفْشَلُ بلْ مِمَّا يُوجَدُ أوْ لا يُوجَدْ!
ذلِكَ أجْمَع يُصْبِحُ عند الرَّجُلَيْن مَجَالاً لأكَاذِيبَ ومُفْتَرَيَاتْ.

(١/٣/١٧٩-١٨٤)

ويقول ماكاليندون إن هذا العيب من عيوب الأسلوب يتجلى بأوضح صوره فى حديث إينياس الطروادى والخادم ألكسندر، والواقع أن اليونانيين والطرواديين يتبينون التكلف الذى يكسو كلام إينياس، وأجاممنون يدرك ذلك دون جدال فى المشهد الذى يقوم فيه إينياس بإبلاغ اليونانيين برغبة هكتور فى منازلة أحد أبطالهم (١/٣) حيث يتجلي فى حديث إينياس كل ما يشوب 'العالم المرتبك' الذى يتحرك فيه الرجل، إذ يستهل كلامه بالتأنق فى الأسلوب وإغراقه بالمداهنات المألوفة فى البلاط الملكى فى حين أنه لا يريد أكثر

من أن يعرف كيف يهتدى إلى أجاممنون، وهو يخاطبه، فيتساءل إينياس "كيف إذن يتسنى لغريب... تمييز ملامحه عن أعين سائر أهل الأرض الفانين؟" (٢٢٣-٢٢٥) ويرد أجاممنون سائلاً فى دهشة "هل تسألنى كيف؟" فإذا بإينياس ينطلق قائلاً:

حَقًّا أَسْأَلُ حتى أُوقِظَ تَبْجِيلِى بِنَفِيرِ الفَجْرِ

وأَطْلُبَ مِنْ خَدَّى أَنْ يَكْتَسِىَ بِحُمْرَةِ خَجَلٍ

فَى خَفَرِ الشَّرْقِ المَقْرُورِ إذا أَبْصَرَ

مَطْلَعَ شَمْسِ الصُّبْحِ بِشَرْخِ صِبَاهَا!

مَنْ ذاكَ الرَّبُّ الحَاكِمُ مَنْ يَهْدِى النَّاسَ بِهَدْيِه؟

مَنْ مِنْكُمْ أَجَامِمْنُونُ الأَعْلَى والأَعْظَمْ؟

(١/٣/٢٢٦ - ٢٣١)

وهكذا يُضَيِّعُ إينياس أربعين سطرًا من سطور الحوار قبل أن يعرف أن الذى يطلبه هو الشخص الذى يتحدث إليه. ولا يرجع التعطيل فقط إلى 'ثرثرته' بل أيضًا إلى حيرة أجاممنون الذى يتساءل دَهِشًا إن كان ذلك الطروادى يسخر من اليونان بذلك الأسلوب.

وأعتقد أن هذا التحليل الأسلوبى يكفى لإيضاح مرمى ماكاليندون من دراسته ألا وهو استعمال اللغة أداة للكشف عن الخلل فى الشخصية، وتضافر سمات الحديث أو العيوب البارزة التى ذكرتُ بعضها فى تشكيل هيكل حدث درامى يقوم على خلل مؤكد فى عالم المسرحية. ويؤكد ماكاليندون أن شيكسبير يعمد إلى ذلك عمدًا حتى يبين لنا أيضًا أن تكرار محاولة أجاممنون مثلاً للتعبير عن الفكرة يمثل جهدًا منه للتعبير عن ذاته لا للتواصل الحقيقى مع غيره من الشخوص، على نحو ما بينتُ فى الحديث عن خطبته الاستهلالية فى مشهد مجلس القادة. ويضرب الباحث أمثلة لعيوب أخرى مثل نحت الكلمات الجديدة أو اشتقاق كلمات جديدة من اللاتينية، وهو ما نسميه اليوم (neologisms) وما كان يسمى فى أيام پوتينام (cacozelia) (ليست فى وهبة) ومثل

ظاهرة لا تعتبر فى ذاتها عيبًا ولكنها تتضافر مع نقيضها فى الكشف عن 'العيب' ألا وهى التهوين مـن شأن شىء ما أو تحقيـره وتخفيض قيـمته، أى (tapinosis) (التحقـير عند وهبة) ويقول مـاكاليندون إن ثيرستـيس هو التجسيد الحى لهـذه الظاهرة التى تمثل النقيض للتعظيم والتـفخيم أو التـضخيم الذى ضربت أمـثلة له. كما يضـرب هذا الباحث نماذج أخرى للحـذلقة (periergia) فى صـورة أخرى هى التكرار الأجـوف (homiologia) (ليست فى وهبة) والتى تتـبدى بأوضح صورها فى پانداروس، إذ يعيد ذكـر ما يحدث أو ما حدث (وسمعناه شعرًا) بأسلوب نثرى 'واقعى' بارد.

ولكن ترى ما الغـاية الدرامية التى يرمى إليهـا شيكسبيـر من تصوير هذا الخلل (فى الشخصية و'المجتمع') وهو الذى يصفه هذا الباحث بالنشـاز؟ لا يقدم ماكاليندون إجابة صريحة عن هذا السـؤال، الأمر الذى اضطررت معه إلى تكرار قراءة دراستـه (عدة مرات فى الواقع) حـتى أستـشف ما يضـمـره ألا وهو أن ذلك العالم الأسطورى القـديم الذى اكتـسب على مر الزمن هالة من 'القداسة' كان عالمًا مـتهرئًا فى الواقع وأن أبطاله الذين اكتسبوا المجد والعظمة على مر القرون كانوا بشرًا مثلنا، يعيبهم ما يعيبنا، وأن جو الحرب الطاحنة التى أعلى القدماء شأنها لم يكن يتيح للمشاعر الإنسانية الصادقة أن تزدهر، وكان من المحتوم فى جـوها انحدار بعض القيم والمثل العليا لا ترعـرعها وازدهارها، وعلينا أن نذكر أن كل مـا يتعلق بالحب، بشـتى صوره فى هذه المسرحـية لا أصل له فى **الإلياذة**، وربما لم يكن يشغل بال هوميروس، وأن قصة الحب والخـيانة من اختراع شاعر فرنسى فى القرن الـثانى عشـر يدعى بينوا دى سـانت–مور (Benoit de Sainte - Maure) الذى كتب رومانسة طويلة عنوانها **قصة طروادة**، وأن بوكاشيو (Boccaccio) كتب قصيدة عن طرويلوس وكريسيدا من قبل ليدجيت المـشار إليه وتشوسر. بل إن علاقة الحب التى تربط أخيليس بالطروادية پوليكسينا وبرفيـقه اليونانى پاتروكلوس غير واردة فى **الإلياذة** (بريسيلا مارتن، ص ١٧، ١٨) ومعنى هذا أن شـيكسبير استغل هذه المادة المضـافة فى خلق صراع درامى يكشف عنه الأسلوب واللغة ما بين العالم الأسطورى البائد بقيمه التجارية وخفضه

منزلة المرأة، والعالم الجـديد الذى جاء به عصـر النهضة ليعـلى من قيم الشرف الحقـيقى ويعيد للمرأة مكانتها.

ويضرب ماكاليندون مثلاً أخيـراً للصراع ما بين العالمين وهو تجاور الأسلوب الشاعرى الرفيع عند طرويلوس مع الأسلوب النثرى المنحط عند پانداروس وكريسيدا، وهو لا يُعْفِى طرويلوس من عيوب الأسلوب المذكـورة بل يؤكدها لديه وإن كان يُرجعهـا ضمنًا إلى جو الحرب الضروس التى أحالت البشر 'وحوشًا' كما سبق أن ذكرت، ويؤكد الباحث صراع طرويلوس فى سبـيل الإبقاء على مثله العلـيا ونقاء عاطفـته فى خضم التـدنى العام الذى أصاب البشر من حـوله، قائلاً إنه يقدم إلينا فى لحظة نادرة قدرته على الانفـصال بمشاعره عما يحيط به من أرزاء، فى مشهد الوداع الأخير إذ يقول:

وفجأةً تَسُوؤُنَا الأَقْدَارُ إذْ تَحُولُ بَيْنَنَا وبَيْنَ مَوْقِفِ الوَدَاعْ!
إذْ صَارَعَتْ فى غِلْظَةٍ فَأَقْصَتْ كُلَّ مُهْلَةٍ مِنَ الصَّفَاءْ
وإذْ بِهَا قد حَرَمَتْ شِفَاهَنَا مِنْ فُرْصَةِ اللِّقَاءْ
وإذْ بِهَا تَمْنَعُنَا بِقُوَّةٍ مِنْ صَادِقِ العِنَاقِ والأَحْضَانْ
وإذْ بِهَا قَدْ خَنَقَتْ أَيْمَانَ حُبِّنَا فى لَحْظَةِ المِيلادِ عِنْدَمَا
جَاءَ المَخَاضُ لِلأَلْفَاظ! وإذْ بِنَا مِنْ بَعْدِ أَنْ دَفَعْنَا
هذِهِ الآلافَ مِنْ زَفَرَاتِنا لِكَسْبِ أَنْفُسِنَا
نُضْطَرُّ أنْ نَبِيعَها بِأَبْخَسِ الأَثْمانِ . . زَفْرَةٌ واحِدَةٌ
تَنِدُّ عَنَّا فى اقْتِضَابٍ مُوحِشٍ غَلِيظْ.
فالدَّهْرُ ذلِكَ الغَشُومُ يُشْبِهُ اللِّصَّ العَجُولَ حِينَ يُلْقِى
كُلَّ تُحْفَةٍ ثَمِينَةٍ مِنْ دُونِ وَعْيٍ فى حَقِيبَةِ الغَنَائِمْ!

إذْ يَجْمَعُ التَّحَايَا سَاعَةَ الوَدَاعْ - كَأَنَّهَا النُّجُومُ فى السَّمَاءِ
فى كَثْرَتِهَا - وكُلٌّ ما تَضُمُّهُ مِنَ الأَلْفَاظِ والقُبُلاَتْ. . .
ويَضْغَطُ الجَمِيعَ ذَاهِلاً بِجُمْلَةٍ مُرْسَلَةٍ مِنَ الوَدَاعْ
ولا يَجُودُ هَا هُنَا إلاَّ بِقُبْلَةٍ عَجْفَاءَ وَاحِدَةْ
مَذَاقُهَا أَضْحى مَرِيرًا عِنْدَمَا غَشَاهَا مَالِحُ العَبَرَاتْ.

(٤/٤/٣٢-٤٧)

١٣- تطور النظرة إلى المسرحية

نظرًا لأن هذه المقدمة قد طالت بسبب غزارة المادة النقدية المتاحة إلى حد لم أكن أتوقعه عندما بدأت كتابتها، أجدنى مضطرًا إلى الإيجاز فيما بقى لى من صفحات، مستعرضًا تطور النظرة إلى المسرحية، من جانب النقاد ومخرجى المسرح، ملخصًا بعض الآراء ومترجمًا بعضها، نشدانًا للصدق فى رصد تطور النظرات النقدية نفسها ومسار الفكر النقدى نفسه عبر القرون الماضية.

سبق أن أشرت إلى ظروف كتابة المسرحية ونشرها فى أوائل القرن السابع عشر، واحتمال تقديمها على المسرح (ربما فى مطلع ذلك القرن) سواء كان ذلك أمام جماهير مسرح ''الجلوب'' أو أمام العاملين بالمهن القضائية ودارسى القانون. كما سبق أن أشرت إلى أن المسرحية ظلت منذ نشرها فى طبعة الأعمال المسرحية لشيكسبير (طبعة الفوليو ١٦٢٣) حبيسة الورق حتى أتى چون درايدن فأعاد صياغتها وفق مبادئه الكلاسيكية ونشرها عام ١٦٧٩ وقدمها على المسرح أيضًا بعد أن غير عنوانها فجعله **طرويلوس وكريسيدا أو اكتشاف الحقيقة بعد فوات الوقت**، وكتب درايدن مقدمة لهذه الصورة الجديدة من المسرحية يقول فيها:

... أما عن المسرحية نفسها فيبدو أن المؤلف بدأها بوقدة إبداعية، فتصويره لشخصيتى پانداروس وطرويلوس يبشر بخير كثير، ولكنه بعد مشهد أو مشهدين لا يحافظ على إذكاء الوقدة، كأنما أصابه الملل، وينحصر الجزء الأخير من هذه التراچيديا فى خليط من أصوات الطبل والأبواق، وفى الدخول والخروج وأصوات دوى النفير. والشخصان الرئيسيان اللذان سُميت التراچيديا باسمهما يظلان فى قيد الحياة، وتثبت الخيانة على كريسيدا ولا تلقى العقاب. ومع ذلك كله، فلأن المسرحية من تأليف شيكسبير، ولأن عبقرية المؤلف الرائعة تظهر فى مواقع كثيرة، آليت على نفسى أن أزيل كومة القمامة التى دُفنَت تحتها أفكار كثيرة ممتازة. ومن ثم أعدتُ صياغة الحبكة، وحذفت أشخاصًا عديدة لا لزوم لها، وحَسَّنْتُ تصوير الشخصيات الذى بدأه المؤلف ولم يستكمله مثل هكتور وطرويلوس وپانداروس وثيرستيس، وأضفت شخصية أندروماك. وبعد ذلك قمت ببذل جهد غير هيِّن فى تنظيم جميع المشاهد وربط بعضها ببعض، ونقلتُها من المواقع التى وُضعت فيها بصورة غير مصطنعة، وعلى الرغم من استحالة الحفاظ على الترابط الدائم فيما بينها، مادام من المحتوم أن يقع المشهد أحيانًا فى المدينة وأحيانًا أخرى فى المعسكر، فإننى نظمتها بطريقة تكفل تماسك بعضها مع البعض الآخر، وتضمن ارتباطها بالحبكة الرئيسية وهكذا لا نشهد وثوبًا من طروادة إلى خيام اليونان، والعودة منها مرة أخرى إلى المدينة فى الفصل نفسه، ولكنْ يتاح لكل انتقال وقت محسوب بنسبة صحيحة مع غيره. ولا حاجة بى إلى القول بأننى هذبتُ لغته، وهى التى كانت من قبل مهجورة، ولكننى على استعداد للإقرار بأننى، حتى فى غمار تقريب لغته الإنجليزية من لغة عصرنا، كنت أحيانًا ألتزم فى لغتى بلغته هو، ومن ثم فإن اللغة عندى لم تبلغ النقاء الكامل قدر ما اكتسبت من الدلالة الفنية.

(مقتطفة فى دراسات الحالة، ١٩٧٦، ص ٣١-٣٢)

وأظننا ندرك فى هذا كله، المبادئ الكلاسيكية التى يستند إليها درايدن، ناقدًا وشاعرًا مسرحيًا، وعلى رأسها الحفاظ على الوحدات الثلاث (الحدث والزمن والمكان) و'العدالة الشعرية' التى تعنى مكافأة الخير ومعاقبة الشر، ولما كان درايدن يعتبر هذه المسرحية مأساة (إذ يشير إلى هذا صراحة أكثر من مرة فى المقدمة المترجمة أنفًا) فقد عمل على تحقيق 'العدالة الشعرية' وتدبير نهاية مأسوية للحدث. وهو يفعل ذلك بأن يبقى على إخلاص كريسيدا لطرويلوس حتى بعد انتقالها إلى المعسكر اليونانى، فهو يصور 'مجاراتها' لمطارحات ديوميد الغرامية تصويرًا يبين أنها إنما تتظاهر بذلك إرضاءً لوالدها واستبعادًا للريبة فيما يدبره هذا الوالد (كالخاس) من الفرار والعودة سرا إلى أبناء وطنهما فى طروادة. ولكن المشهد 'المحورى' (٥/ ٢ عند شيكسبير) الذى يسترق طرويلوس فيه السمع إلى مناجاة كريسيدا وديوميد يصبح وبالاً عليها، إذ يتصور طرويلوس خطأ أنها خائنة، ويواجهها بهذه التهمة فتنكرها وتعلن براءتها، فإذا بديوميد يتحول إلى شرير (مثل ياجو) ويعلن خيانتها ويخرج من جيبه الخاتم الذى كانت قد وهبته له على مضض (أو كَرْهًا) كيما ترضيه (فى إطار الخطة المذكورة). وهكذا تجد كريسيدا أن حبيبها هجرها، بل ولا يلبث ديوميد أن يهجرها هو الآخر فتضيق أمامها السبل وتنتحر. ويكتشف طرويلوس الحقيقة بعد فوات الوقت (كما يقول العنوان الفرعى للمسرحية) ويقتلُ ديوميد 'الحقير' فى ساحة القتال، ولكن اليونان يحيطون بطرويلوس ويقتلونه فيسقط فوق جثمان ديوميد.

وأهم ما نلحظه فى مسرحية درايدن، وفقًا لما يقوله النقاد، تقليص الأحداث الخاصة بالحرب فى مسرحية شيكسبير (بحذف مشاهد المجلسين التى تدور فى المعسكرين اليونانى والطروادى) وذلك ابتغاء التركيز على حبكة القصة المأساوية للعاشقين والإتيان بنظرة سياسية مسايرة للعصر وهى، كما يقول السطر الأخير فى المسرحية، أن على أفراد الرعية أن "يتعلموا طاعة ملوكهم" . وهو يزيد من الجاذبية 'المسرحية' لقصة الحب بزيادة الجرعة 'الحسية' فى مشاهد الغرام التى تجمع بين طرويلوس وكريسيدا وپانداروس، وبإضافة شجار ينشب بين هكتور وطرويلوس حول قبول تقديم كريسيدا إلى اليونان فى مقابل استعادة أنتينور. ويضخم درايدن من دور أندروماك حتى يزيد من عمق 'المعضلة البطولية'

التى يجد هكتور نفسه فيها. وكنت أتصور أن درايدن سوف يجد فى مقتل هكتور 'مأساة' من نوع ما، ولكن درايدن يجعل بعض الأشخاص يروون مقتله بدلاً من تقديمه على المسرح على نحو ما نرى عند شيكسبير. وعلى الرغم من أن درايدن يبقى على المنافسة بين إيجاكس وأخيليس (بل ويعمقها) فإنه لا يعتبر الحرب بصفة عامة إلا ''خلفية بانورامية لتقديم مأساة ذات طابع شخصى أعمق'' كما يقول و. و. بيرنارد (Bernhardt) فى دراسة عنوانها ''**طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير واكتشاف الحقيقة بعد فوات الوقت لدرايدن**'' (**مجلة شيكسبير الفصلية** (٢٠) ١٩٦٩ ص ١٢٩-١٤١، والعبارة المقتطفة من ص ١٣٥). ويبدو أن هذه الصورة قد لاقت قبولاً لدى جمهور المسرح آنذاك، إذ حقق 'إعداد' درايدن لها بعض النجاح فى البداية عند تقديمها على المسرح فى عام ١٦٧٩، ثم أعيد تقديمها عام ١٧٠٩، وللمرة الأخيرة فى عام ١٧٣٤، وكان درايدن قد توفى، كما هو معروف، عام ١٧٠٠، واختفت المسرحية من المسرح بعد ذلك حتى القرن العشرين.

وليس من العسير تفسير إعراض المسرحيين والنقاد عنها فى القرن الثامن عشر، وخير من يمثله هو الدكتور صمويل چونسون وهاك ما يقوله عن مسرحية شيكسبير (١٧٦٥) فى مقدمته للأعمال الكاملة للشاعر:

> **ملاحظة عامة**: تتسم هذه المسرحية بأنها أقرب إلى الصواب فى كتابتها من معظم مؤلفات شيكسبير، ولكنها ليست من المسرحيات التى يتجلى فيها التجلى الكامل نطاق آرائه أو انطلاق خياله. ولما كانت القصة حافلة بالمادة، لم يبذل المؤلف جهداً يذكر فى الابتكار، ولكنه عمد إلى تنويع شخصياته تنويعًا كبيراً وحافظ على صورها فى النص بدقة شديدة. وشخوصه الخبيثة يثيرون اشمئزازنا أحيانًا ولكنهم لا يستطيعون إفسادنا. ويبدو أن شخصيات الكاتب الفكاهية كانت الشخوص المحببة إلى قلبه، وهى من النوع السطحى وتكشف عن ظواهر السلوك أكثر مما تكشف عن خصال الطبيعة، ولكن تصويره لها يتسم بالثراء ويترك انطباعًا قويًا.

(**كتابات چونسون عن شيكسبير**، من تحرير و.ك. ويمسات (Wimsatt) عام ١٩٦٩)

وغنى عن البيان أن حُكمًا كهذا كفيل بإبعاد مخرجى المسرح فى عصر لم يتميز أصلاً بأى ازدهار مسرحى، ولكن چونسون كان أول من يلحظ رنة الكوميديا فى المسرحية، بغض النظر عن حكمه على ما يسميه 'الشخصيات الفكاهية'، وهو ما يشير إلى بداية إدراك هذا الجانب من جوانب المسرحية، الذى أصبح من المداخل الرئيسية اليوم إلى النص.

وكان الألمانى أوجست ڤيلهم ڤون شليجيل (Schlegel) الشاعر والناقد أول من وضع يده على الجانب الكوميدى فى بداية القرن التاسع عشر إذ كتب يقول فى عام ١٨٠٨ إن "المسرحية كلها تمثل سخرية متصلة من تاج القصص البطولية جمعاء وهى قصة طروادة" ثم يعمد إلى تحليل الشخصيات، وينتهى من ذلك إلى أن يقول:

> وبإيجاز نقول: فى هذه الكوميديا البطولية، التى يبدو أن كل شىء فيها يثير الإعجاب، من ذيوع الصيت تقليديًا إلى أُبهة الشعر وفخامته، لم يشأ شيكسبير أن يترك شيئًا يُبقى على تقديرنا وتعاطفنا، وربما يكون الاستثناء الوحيد هو شخصية هكتور، ولكن الشاعر يقدم لنا أعظم تسرية فى المعنى المزدوج للصورة.

(من محاضرات فى الفن الدرامى، ترجمة چون بلاك، مقتطف فى دراسات الحالة ١٩٧٦، ص ٣٤-٣٥)

وإذا كانت الحركة الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر تتميز بإعادة اكتشاف شيكسبير أو إعادته إلى عرشه الجدير به، كما هو معروف، فإنها لم تكن قد تحررت تمامًا من المبادئ الكلاسيكية فى النقد الأدبى، وهى التى سادت القرن السابق منذ درايدن. وهكذا رأينا محاولات جادة عند نقاد هذه الحركة لتحديد طبيعة المسرحية وفقًا لتلك المبادئ، وها هو ذا هازليت (Hazlitt) يعلن عن حيرته إزاء "التنوع الشديد والمرونة" فى المسرحية، قاصداً إظهار ما يراه عيبًا من عيوب البناء يحدده بأنه "التفكك وانعدام المنهجية" ، قبل أن يثنى على تصوير شخصيتى طرويلوس وكريسيدا واصفًا إياه بأنه تصوير "أصيل" ، وقبل أن يصل إلى

الظاهرة التى تحظى باهتمام المحدثين جميعًا وهى مزج الجد بالهزل أو بتعبيره "مزج المضحك والساخر بالجليل والعاطفة المشبوبة" ومن ثم يقارن بين تشوسر وبين شيكسبير حتى يميز ما بين عبقرية السرد والعبقرية الدرامية، ثم يقول:

> لم يكن شيكسبير يبدى أى انحياز إلى شخصياته قط، فهو يعبث معها أو يضحك منها أو يبكى كما يشاء، فليست له آراء مسبقة فيها، ولم يكن يبالى قط إن كان هازلاً أو جادًّا. . . فإذا شئنا إصدار أى حكم على المسرحية قلنا إنها ذات تنوع شديد ومرونة، حافلة بالتنقل من حال إلى حال، زاخرة بالأضواء التى تومض وتنطفئ، وبالمواقف البارزة. . . إذ إن جناح ربة الشعر عنده كثيراً ما كان يطير به، فإذا هو يقاتل يمنةً ويسرة، فى إقدام لا حد له، وإذا هو "يأتى بأفعال جسورة رعناء تشبه الخيال، فإن اشتباكه
>
> مَعَ الأَخْطَارِ يَنْتَهِى بِهِ إلى النَّجَاةِ فى بَرَاعَةٍ بَعْدَ انْدِفَاعٍ
> لَيْسَ يَعْرِفُ الحَذَرْ. . ثم الدِّفَاعُ فى يُسْرٍ ودُونَ جُهْدٍ!
> فَكَأَنَّمَا كَتَبَتْ لَهُ الأَقْدَارُ أَنْ يَعْلُو عَلَى كُلِّ الخُصُومِ
> وَرَغْمَ مَا يُبْدُونَهُ مِنَ الدَّهَاءْ!
>
> (٥/٥/٣٩-٤٢)
>
> (من كتاب **شخصيات مسرحيات شيكسبير**، ١٨١٧، مقتبطف فى **دراسات الحالة** ١٩٧٦، ص ٣٥، ٣٧)

وقد ندهش اليوم من استشهاد ناقد بشعر شاعر لوصف ذلك الشاعر نفسه ولكن فى ذلك حكمًا مضمراً بإعجاب الناقد ببطل المسرحية الذى قيل فيه هذا الشعر (وهو طرويلوس) إذ يركز هازليت فى بقية الفصل المخصص للمسرحية على مقارنة صورة العاشقين عند تشوسر وشيكسبير، ويختتم الفصل بإيراد فقرة يعتبرها من "أجمل الفقرات" فى القصيدة عند تشوسر، مردفًا إياها بما يقوله طرويلوس عند شيكسبير. ولنبدأ بتشوسر:

أرَأيْتَ البُلْبُلَةَ إذَا خَرجَتْ خَجلَى أوَّلَ مَرَّةْ
كيفَ تَخَافُ الشَّدْوَ وإرْسَالَ الألْحَانِ الحُرَّةْ
فإذَا سَمِعَتْ قِصَّةَ رَاعٍ يَرْوِيهَا للنُّدَمَاءْ
أو لَمَحَتْ مَنْ يَتَحَرَّكُ وَسْطَ غُصُونٍ خَضْرَاءْ
آنَسَتِ الأمْنَ فإذْ هِيَ تَشْدُو دُونَ عَنَاءْ
فكذلكَ عِنْدَ مُبَارَحَةِ الخَوْفِ كريسيدا البِكْر
انْفَتَحَ القَلْبُ فأفْضَتْ للرَّجُلِ بمكْنُونِ السِّر

وها هو ذا طرويلوس عند شيكسبير:

لَمْ أكُ أتَصَوَّرُ أنْ يُصْبِحَ فى طَوْقِ امْرَأةٍ
- وإذَا كانَ فَأنْتِ المِصْدَاقُ لَهُ - أنْ تُبْقِيَ
نارَ الحُبِّ ومِصْبَاحَ الحُبِّ المُشْتَعِلِ دَوَامًا وتَظَلَّ علَى
عَهْدٍ قَطَعَتْهُ وما زَانَ شَبَابَ الحُبِّ مِنَ الحُسْنِ ليَحْيَا
مِنْ بَعْدِ زَوَالِ الجَسَدِ الظَّاهِرِ إذْ يُذْكِيهَا عَقْلٌ
يَتَجَدَّدُ أسْرَعَ مِمَّا تَنْحَلُّ دِمَاءُ الجَسَدِ الفَانِى!
أتَمَنَّى لَوْ أقْتَنِعُ بأنَّ الصِّدْقَ بَلِ الإخْلَاصَ بِقَلْبِى
سوفَ يقابله حُبٌّ يَعْدِلُهُ مِنْ حَيْثُ
نَقَاءُ العَاطِفَةِ الحَقَّةِ وصَفَاءُ الإحْسَاسْ! لكنْ وَا أسَفَا!
فأنا ذُو صِدْقٍ يتميزُ بِسَذَاجَةِ صِدْقِ المُخْلِصِ
وتَزِيدُ بَرَاءتُهُ عَنْ صِدْقٍ لمْ يتجاوزْ مَرْحَلَةَ طُفُولَتِهِ قَطّ!

ولا أظن أننا بحاجة إلى تبيان ما يراه هازليت من فوارق بين الأسلوبين، إذ يبدى الناقد هنا حساسية فائقة للاختلاف بين التشبيه الملحمى الممتد على مدى سطور الفقرة السبعة، وبين الصورة المركَّبة عند شيكسبير التى تشى بصراع درامى واضح، ولكننى أستخدم هنا المصطلح الحديث الذى لم يكن قد اكتمل بعد آنذاك.

ويقدم لنا كولريدج (Coleridge) خير نموذج للنقد 'الرومانسى' القائم على الانطباعات الشخصية، خصوصًا فى تحليله لمعنى العاطفة المشبوبة من وجهة نظره، ولذلك فلن أقتطف منه أقوالاً كثيرة، ويكفى أن أشير إلى أنه أعرب عن حيرته فى تحديد 'نوع' المسرحية قائلاً إن هذا بالغ العسر، وإن كان يرسى الأساس الذى بنى عليه بعض النقاد المحدثين آراءهم، ألا وهو تصوره أن شيكسبير كان منحازًا إلى الطرواديين ناقمًا على اليونان، وهو الرأى الذى يتوسع فيه ويلسون نايت الذى سبق لى ذكره. ولا يختلف فى هذا الرأى تشارلز لام (Lamb) الذى يقول إن شيكسبير يقدم لنا "مغفلين كبيرين" هما أخيليس وأجاممنون، وإنهما يبرزان بصورة ناصعة فى المسرحية إلى الحد الذى يبرر القول بأن شيكسبير كان يعتزم تقديم صورة ساخرة من **الإلياذة** بمعنى محاكاتها بهدف نقضها.

وأما ناقد تلك الفترة الذى أرهص فى نقده بالاتجاه الفكرى اليوم فكان هاينريش هاينى (Heine) الألمانى الذى كتب فى عام ١٨٣٩ كتابًا بعنوان **فتيات شيكسبير ونسائه** يشرح فيه طبيعة هذه المسرحية مؤكدًا انتماءها للعصر 'الحديث' بمعنى عدم انتمائها للعصور الغابرة التى تصورها **الإلياذة**، ومبديًا ملاحظة صادقة عن عدم انتمائها إلى الكوميديا الخالصة أو التراچيديا الخالصة:

> كلا! ليست **طرويلوس وكريسيدا** كوميديا أو تراچيديا بالمعنى المعتاد، وإنما تنتمى إلى نوع خاص من الشعر، كما إننا لا نستطيع أن نحكم عليها بأى من المعايير السائدة حاليًا: إنها أشد ما يميز إبداع شيكسبير فى الشعر المسرحى. ونحن نقر بامتيازها العظيم بصفة عامة وحسب، وأما الحكم التفصيلى عليها فنحتاج فيه إلى علم الجمال الذى لم يكتب حتى اليوم.

(مقتطف فى **دراسات الحالة** ١٩٧٦، ص ٤٤-٤٥)

ويبدو أن الألمان كانوا سباقين إلى إدراك امتياز المسرحية وطبيعتها الخاصة، إذ أكد هيرمان أولريتسى (Ulrici) فى كتاب أصدره فى العام نفسه بعنوان الفن الدرامى عند شيكسبير أن المسرحية تعتبر هجاءً ساخرًا من عالم الأساطير البائد بتجريد أبطاله من هالة المثالية وتصوير انتمائهم إلى البشر بكل نقائصهم ومثالبهم. وتبعه جيرفينوس (Gervinus) الذى أصدر فى نحو عام ١٨٥٠ كتابًا بعنوان شيكسبير يعلن فيه حيرته إزاء هذه المسرحية التى يخصص لها فصلاً طويلاً من الكتاب، يحلل فيه شخصية كريسيدا فى البداية كى 'يظهر' افتقارها إلى الصلابة الأخلاقية من مستهل المسرحية إلى نهايتها، مؤكدًا فى الصفحات الأولى من هذا الفصل أن شيكسبير ''يتناول قصة الحب بين طرويلوس وكريسيدا من جانبها الكوميدى'' ، وأنها قصة لا تجارى 'قصة' الحرب والعلاقات الشائهة بين شخصيات شائهة، وأن الإطار الأكبر للمسرحية إطار تشويه للصورة التقليدية عن حرب طروادة، وينتهى من تحليله إلى أن المسرحية لا تحقق ما نفترضه من الغايات السامية فى ''أنبل ضروب الشعر'' لأن المسرحية تخلو من ''المبادئ الأخلاقية القوية'' ، ويقول فى الختام إن نزوع المسرحية إلى الهزل والسخرية من كل شىء يؤدى إلى عدم الرضى عنها، ما دام أشد المعجبين بشيكسبير لا يستطيعون حسم موقفهم منها.

وتبدأ كفة النقد فى الميل لصالح المسرحية فى أواخر القرن التاسع عشر عندما يصدر الشاعر الإنجليزى سوينبيرن (Swinburne) (١٨٣٧-١٩٠٩) كتابه عن شيكسبير (١٨٨٠) الذى يعلى فيه من قيمة المسرحية، مثنيًا على 'روعتها' ، مطريًا ضروب الحيرة التى تثيرها، قائلاً، بأسلوبه العجيب:

> إن هذه المسرحية، سواء فى جوانب غموضها المستترة أو فى مظاهر روعتها السافرة - هذه المسرحية التى تمثل مشكلة سياسية وفلسفية وشعرية - هذه الأعجوبة الهجين ذات الوجوه المائة والرؤوس التسعة - تستعصى على أية أحكام نقدية قاطعة وتسخر من كل من يحاول القطع فيها برأى.

(مقتطف فى دراسات الحالة ١٩٧٦، ص ٥٥-٥٦)

ولكن عودة الحياة للمسرحية على خشبة المسرح لم تبدأ إلا ببرنارد شو الذى أعلن عن إعجابه الشديد بها، باعتباره نصيراً للاتجاه الثورى الذى انتشر عند أتباع إبسن (Ibsen) ومن لف لفه من 'الثائرين' ، إذ وجد فى هذه المسرحية 'المفترى عليها' قدراً من 'التجريب' لم يلتفت إليه القدماء. وكان أن انضم برنارد شو إلى "جمعية شيكسبير الجديدة" عام ١٨٨٤ (كما يروى روبى قون Cohn فى كتابه فروع شيكسبير الحديثة ١٩٧٦ ص ٣٢٢-٣٢٥) وأعد دراسة عن طرويلوس وكريسيدا لخصها محرر الكتاب الصادر عن وقائع اجتماعات الجمعية المذكورة الذى يروى أن برنارد شو بدأ دراسته بقوله إن شيكسبير تعامل مع القصة التقليدية لحرب طروادة بالأسلوب الذى يتعامل به محطم الأصنام مع أحد الأصنام، وأن شيكسبير طالما استراب بجورج تشابمان (الشاعر الإنجليزى - والكاتب المسرحى الذى غطت شهرته كمترجم للإلياذة على صيت إبداعه الأدبى) وغيره من الشعراء القدامى، وإنه لما قرأ ترجمة الإلياذة لتشابمان تأكدت ريبته، وأدرك أنه كان على صواب وكانت النتيجة كتابته لهذ المسرحية، وأضاف برنارد شو إن شيكسبير عندما وصل إلى هذه المرحلة كان قد كفر بروميو وجوليت، وانتقل إلى الأعمال الناضجة مثل ضجة فارغة، والعبرة بالخاتمة، ورأى أنه أخطأ حين كتب هنرى الخامس التى كانت قريبة الشبه بترجمة تشابمان لهوميروس، وهكذا أراد إصلاح خطئه و'الثأر منه' بكتابة طرويلوس وكريسيدا. وتحدث برنارد شو بعد ذلك عن شخصيات المسرحية وتوقف عند كريسيدا قائلاً إنها ذات صورة "جذابة ساحرة، وإن شيكسبير كان متسامحًا مع المرأة، وإنه (أى برنارد شو) يعتقد أن كريسيدا أول امرأة حقيقية عند شيكسبير" (ص ٣٢٤).

ومثلما كان الألمان سباقين إلى إدراك قيمة المسرحية كانوا سباقين إلى تقديمها على المسرح فشهدت مدينة ميونيخ أول عرض لها كما كتبها شيكسبير (أى لا كما أعدها درايدن) عام ١٨٩٨ وتلاه عرضان آخران فى برلين ١٨٩٩ و١٩٠٤، ثم توالت العروض فى أوروبا، فى المجر عام ١٩٠٠ وفى فيينا ١٩٠٢ وفى براغ ١٩٢١. وفى غضون ذلك عادت المسرحية إلى خشبة المسرح الإنجليزى عام ١٩٠٧، ثم فى عام ١٩١٢، وكانت سحب الحرب قد بدأت تتجمع فوجد المخرجون فيها مجالاً للتعبير عن كراهيتهم للطنطنة

العسكرية والتفاخر بالأمجاد الحربية الموهومة، وقد أصبح أغلب النقاد ورجال المسرح يرون فى السخرية التى تنضح بها المسرحية فرصة سانحة للتعبير عن ضيقهم بما يسمى 'الخطاب السائد' فى تلك الآونة.

كان الاتجاه العام فى المسرح الذى بدأ فى مستهل القرن العشرين يدين بالفضل إلى برنارد شو وحلفائه من أتباع إبسن، ويستمد الطاقة فى أوروبا من هؤلاء الحلفاء مثل الناقد النرويجى چورچ براندز (Brandes) الذى أصدر عام ١٨٩٥ كتابًا عن شيكسبير يعلن فيه إعجابه الشديد بانتقاد شيكسبير "غلظة العصر الحديث وانحلاله" ويؤكد فيه أن المسرحية تتضمن سخرية لاذعة من تقاليد الأفكار البالية التى ورثتها أوروبا فيما ورثته من القدماء، ومن بينها عبادة الأبطال التى يؤكد براندز أن شيكسبير يثبت فى المسرحية أنها وهم مثل الحب، ومثل 'أمجاد الحرب' المزعومة، ويختتم تحليله الموجز قائلاً إن المسرحية لا تثير مشاعرنا بل تخاطب عقولنا، ولذلك فما أكثر القراء الذين سوف يعجبون بها وما أقل من سوف يحبونها.

وتأكد هذا الاتجاه العام فى انجلترا عندما أصدر برادلى كتابه العمدة التراچيديا الشيكسبيرية عام ١٩٠٤، ويقول فيه إننا ندرك عند قراءة بعض مسرحيات شيكسبير، وعلى رأسها طرويلوس وكريسيدا أنها تفتقر إلى عنصر مهم من عناصر الفكر الشيكسبيرى الذى يربط بينه وبين الشعراء الصوفيين وكذلك بينه وبين عظماء الفلاسفة والموسيقيين، ويضيف قائلاً:

> إننا نشعر بوجود وقدة فكرية وهاجة وإلى جانبها وفى الوقت نفسه برود معين وصلابة من لون ما، كأنما ابتعدت مؤقتًا عن نفس شيكسبير قوة من قوى الروح هى الأرفع والأحلى فى آن واحد... ففى طرويلوس وكريسيدا تسود روح مرارة واحتقار، فيما يبدو، جوًّا فكريًّا ذا وضوح عميق ولكنه صلب...

(ص ١٨٥-١٨٦ والهامش فى صفحة ٢٧٥)

وكما ذكرت فى بداية حديثى عن لغة المسرحية فى القسم السابق، ربما كانت كثرة المجردات فى المسرحية، وهى التى ألمح إليها تليارد وأشرت إليها فى القسم الثانى من هذه

المقدمة، هى دافع نقاد مطلع القرن العشرين على القول 'بالجو الفكرى' ، إذ يقول آرثر سايمونز (Symons) فى مقاله عن المسرحية عام ١٩٠٧ إن طرويلوس وكريسيدا "كوميديا العقل الخالص" ، وبأنها تتسم "بالانفصال عن الحياة وتطبق عليها نقداً تجريديًّا" وبهذا ينفى وجود أى عنصر مأساوى فى المسرحية، وربما كان ذلك ما يتوقعه برادلى، بسبب النص على أنها تراجيديا فى طبعة الفوليو، فخاب ظنه.

كان ارتباط المسرحية بالسخرية من الحرب وهجاء زيف النزعات البطولية العسكرية عاملاً شد المخرجين إلى المسرحية فتوالت عروضها فى فترة ما بين الحربين، فقدمت على المسرح فى أمريكا عام ١٩٣٤، وظلت تقدم فى بريطانيا بصورة متقطعة حتى عام ١٩٣٨، ثم أدت الحرب الفعلية إلى الابتعاد فترة ما عن المسرحية، وحين وضعت الحرب أوزارها عادت المسرحية بقوة إلى خشبة المسرح بصورتين متناقضتين: الأولى صورة الكوميديا التى تبين كيف تنهار الطموحات التى كانت نبيلة يومًا ما، وكيف تسخر هذه الطموحات أنفسها من أصحابها، وهى الصورة التى قُدمت فى الهواء الطلق فى يونيو ١٩٤٦، والثانية صورة التراچيديا اللاذعة التى قُدمت بعد ذلك فى مسرح شيكسبير التذكارى عام ١٩٤٨، وفى كل هاتين الصورتين من صور الإخراج كان المُخرج يحذف من النص ما لا يلائم مفهومه الخاص، وكان العرضان يتسمان بديكور هيكلى بسيط إلى أقصى حد يشبه 'خلاء' المسرح فى عصر شيكسبير.

وتقول باربارا باون (Bowen) التى أعتمد هنا إلى حد كبير على دراستها "طرويلوس وكريسيدا على خشبة المسرح" الملحقة بطبعة سيجنيت (Signet) للمسرحية (٢٠٠٢) إن الصورتين كان يجمع بينهما موقف الغضب من الحرب وإدانة كل مظاهر 'مزعومة' للبطولة، وإن رنة السخرية فى هذه وتلك ما فتئت أن ازدادت وتدعمت بعد ذلك، وغدت أقرب إلى 'سخرية اللامبالاة' الناجمة من انقشاع الأوهام وخيبة الآمال لا فى الحرب فقط بل فى الجنس البشرى كله على نحو ما برز وساد فى الستينيات. فكانت 'أزمة السويس' (العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦) هدفًا لسهام السخرية من القادة الذين كانوا لا يزالون يقتاتون بأوهام 'المجد الحربى' وكذلك كانت عروض المسرحية فى ١٩٦٥ وفى ١٩٦٨ تشير صراحة إلى الحرب فى ڤيتنام (ص ٢٢٤).

ولنا أن نفسر بعض مفاهيم الإخراج فى تلك الفترة اهتداءً بما أشاعه آنذاك كبار النقاد من ' تفاسير '، وكان من بين أشدها سطوة ونفوذًا ما سبق أن أوردته فى هذه المقدمة من آراء أونا إليس-فيرمر وويلسون نايت، وأود أن أضيف إليهما هنا أوسكار كامبل (Campbell) الذى كتب فى عام ١٩٣٨ كتابًا عنوانه الهجاء الكوميدى و'طرويلوس وكريسيدا' لشيكسبير يقول فيه إن ما يسميه ''الطابع الحسى المتعمد'' أو المقصود فى علاقة طرويلوس بكريسيدا ينفى إمكان المعالجة التراچيدية، واصفًا كريسيدا بأنها امرأة ذات غواية وطريلوس بأنه رجل ''حسى الطابع'' ، وإن اجتماعهما - مهما تكن قلة خبرتهما أو انعدامها - من المحال أن يؤدى إلى عاطفة حقيقية تؤدى بدورها إلى أية صورة من صور المأساة عند فراقهما (ص ١٠-١٢). ولا شك أن هذا الرأى لاقى هوى فى نفوس المخرجين الذين عمدوا إلى إبراز هذا المفهوم فى إخراجهم للمسرحية حتى ازدهار مذهب ''نصرة المرأة'' فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. ويتفق الناقد مارك ڤان دورين (Van Doren) فى الكتاب الذى أصدره فى العام التالى (١٩٣٩) بعنوان شيكسبير مع كامبل فى إنكار وجود 'عواطف حقيقية' في المسرحية (فى الفصل المخصص لها فى الكتاب) وإن كان يرجع ذلك فى المقام الأول إلى موقف شيكسبير ونغمة (tone) العمل. وأقتطف من كتابه فقرة موجزة تلخص وجهة النظر المذكورة:

> إن أسلوب طرويلوس وكريسيدا عالى النبرة، نحاسى الرنين، لا ضابط له ولا رابط. فنحن نشهد العالم الذى تركه لنا تشوسر سليمًا مهذبًا رقيقًا ثُم إذا به [عند شيكسبير] ينفجر كأنما مَسَّ أحدٌ لغمًا ما من تحته، ونشهد حشدًا كاملاً من الشخصيات التى رسمها شيكسبير فى خياله بمزيج من الريبة والاشمئزاز، وهى تصيح بأعلى طبقة صوتية ثابتة لا تتغير أبدًا. وكل الشخوص غاضبون ، وهم جميعًا مرتابون كذابون، وتشتد نغمة كل منهم حِدَّةً حتى تصبح جارحة بسبب ضيق لا دافع من ورائه.. فإما أن طرويلوس وكريسيدا تمثل انتقام شيكسبير مِن البشر لأنهم فقدوا القدرة على إمتاعه، أو انتقامه من الموضوع بسبب رفضه

إرشاده إلى الأسلوب اللازم لمعالجته. هل تصبح مأساة أم ملهاة؟ إنه لا يعرف.
(ص ٢٠٢-٢٠٣)

ويواصل ڤان دورين هجومه على أسلوب المسرحية الطنان الداوى، مكررًا ما ذكره هنا مع المزيد من التفاصيل والاستشهاد بالمزيد من شعر المسرحية، ثم يقول آخرًا "إن رتابة الطنطنة لا نهاية لها، والأبطال والعاشقان يواصلون الصياح الملتاث، ولن يستطيع صراخ أى ناقد فى المسرحية إيقافهم" (ص ٢٠٨).

ولا شك أن كتاب أونا إليس-فيرمر المشار إليه كان ذا تأثير أكبر من سواه فى التاريخ النقدى للمسرحية ومذاهب تقديمها على خشبة المسرح، ولن أعود إلى تلخيص رأيها أو الحديث عن تأثير نظرتها إلى البناء الخاص الذى ألهم كثيرًا من مخرجى المسرحية، ولن أتحدث كذلك عن دراسة كينيث ميور الرائعة عن المسرحية بعد أن أشرت إليها واستشهدت بها، لكننى سوف أكتفى باقتطاف الفقرة الأخيرة التى أعتبرها تلخيصًا لصفحاته الكثيرة:

يجوز لنا أن نعتبر المسرحية من وجهة نظر معينة وهى فضحها 'للمثالية' تمثل جوهر المذهب 'الإبسينى' وفقًا لتفسير برنارد شو له، كما يجوز لنا، من وجهة نظر ثانية، أن نعتبرها، كما رأينا، صياغة درامية لسطوة الزمن. وهى تبين لنا من وجهة نظر ثالثة، كيف نصبح 'شياطين لأنفسنا'، ما دامت الدنيا والجسد يهبطان بأفضل البشر إلى الدرك الأسفل. ولنا أن نعترف بأن صَهْرَ هذه العوامل معًا يتطلب قدرة مخيلة فذة، وهى القدرة التى كان شيكسبير يتمتع بها على أعتاب مرحلته التراچيدية، ويثبت هنا وجود قدر سابغ منها لديه. وأما المشكلة الحقيقية فى المسرحية فهى عجز معظم النقاد عن تقديرها التقدير الصحيح (ص ٣٨).

ومنذ الخمسينيات والنقاد لا يكفون عن تبيان طابع السخرية والهجاء فى المسرحية، ويتفننون فى إيضاح أبعاده، إذ يقول ألڤين كيرنان (Kernan) فى كتاب أصدره عام ١٩٥٩ بعنوان **ربة الشعر اللاذعة** إن المسرحية تتجاوز فى طابعها المذكور مفهوم المسرحية الساخرة،

ولكنها تمثل ''استكشافًا يتميز بالتشاؤم العميق لصحة بعض المواقف وطرائق السلوك، وهى التى تتعلق بما يفعله البشر فى الحب والحرب جميعًا'' ، مضيفًا أن خير من يمثل العين ذات النظر الثاقب فى أفعال البشر عندما يجرفها الفساد هو ثيرستيس، الذى يصوره شيكسبير فى صورة قوة الشر، أو النمط الذى يمثل نزعتى الكراهية والكبرياء الأصيلتين فى البشر، ويحيط به مثلما يحيط بالآخرين عالم لا يعرف أين يتجه بعد أن أذهب عاملا الحرب والحب صوابه. (ص ١٩٧-١٩٨).

وسبق لى أن استشهدت فى هذه المقدمة، مثلما استشهدت فى غيرها، بكتاب روسيتر العظيم ملاك ذو قرنين، فى سياق تعريف المسرحية المشكل فقط، وهو مجموعة محاضرات كان قد ألقاها حيث يعمل فى جامعة كيمبريدج وجمعها طلابه بعد وفاته فى عام ١٩٥٧ ونشروها فى مطلع الستينيات. ويبدو أن الفصل المخصص للمسرحية كان أصلاً محاضرة، فهو ذو حجة متماسكة تستند إلى التاريخية الجديدة فى مطلعها (حتى قبل أن تزدهر هذه المدرسة) ثم ينطلق فى تطبيق المذهب التحليلى الذى جاء به النقد الجديد، مركزًا على ازدواجية البناء فى المسرحية، ممهدًا لهذه النظرة بتعريف للتورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) يقتبسه من كتاب أصدره باتريك كروتويل (Cruttwell) عام ١٩٤٧ ويقول فيه إنها ''تفيد القدرة على رؤية شيئين معًا والإحساس بهما فى الوقت نفسه، وإحساس الفرد بالتعددية فى ذاته. وأما أصحاب المنطق الساذج المباشر فلا يستطيعون إدراكها'' . ويضيف كروتويل، وفقًا لما يقوله روسيتر، أن هذا '' الإحساس بالشخصية المتعددة والمنقسمة. . . يمثل أيضًا جانبًا ذا أهمية حيوية من جوانب روح العصر الجديدة، وهو جانب عميق وواسع الانتشار. ولذلك فإن صورة الحرب الأهلية، أى الحرب الدائرة داخل النفس، من الصور الشعرية المفضلة'' (ص ١٣٥-١٣٦ من كتاب روسيتر).

ويمضى روسيتر فى بناء حجته القائمة على هذه النظرة التى تجمع بين التاريخية الجديدة، فى حدود ما يقوله عن إسهام شيكسبير فى إذكاء أو تدعيم ما يسميه كروتويل

'روح العصر' (التعبير الذى كان هازليت أول من أتى به) وبين التحليل الدرامى على أسس نفسية، مستعينًا ببعض مفاهيمنا الجديدة مثل 'الوجودية' التى يستشفها من تحليله لمشهد خيانة كريسيدا، ومثل التناظر البنيوى فى ثنائيات الحبكة والشخصيات، ثم يقدم لنا رأيه الذى يقول إنه يفضل أن يصف هذه الكوميديا بأنها تشبه الاستجواب أو التحقيق الذى يجريه شيكسبير فى 'حال الإنسان' (كما سبق أن عرَّفته) مستكملاً بذلك حُجَّتَهُ عن 'الاستكشاف' أو ارتياد أصقاع مجهولة فى النفس البشرية. قبل أن يقول:

هذه المسرحية تعالج قضية القيم فى الجو الجديد وجو الشك الذى نشأ بسبب انهيار العالم القديم [عالم القيم المطلقة والمثل العليا]. . . وأما العالم الجديد الذى تسهم فيه فهو عالم ضروب الحيرة (لا الأمجاد) التى جاء بها إيمان أبناء عصر النهضة بالفردية، حيث أدى انحلال الأفكار القديمة الثابتة التى كان الجميع يؤمنون بها فى العصور الوسطى إلى اكتشاف كل ذهن مفكر أمرًا يدعوه للأسى ألا وهو أنه إذا استقل كل فرد بفكره الطليق واتبع هواه نشأت الفوضى وضاع النظام. ويحدد الشاعر جون دَنْ هذا الموقع على خريطة مناخ الفكر المعاصر تحديدًا دقيقًا، ففى قصيدته تشريح العالم (١٦١٢) يبدأ بتخطيط مسار نظرية التدهور (التى تقول إن الدنيا فى تدهور مطرد منذ سقوط آدم) ثمَّ ينتهى إلى حال عصره قائلاً:

فالآنَ كُلُّ صَيْفٍ أو رَبيعٍ نَشْهَدُهْ
يَبْدُو كأَبْنَاءِ لأُنْثَى جَاوَزُوا الخَمْسِينْ
عُلُومُنا الجَديدَةُ التى تُثِيرَ الشَّكَّ عِنْدَنَا بِكُلِّ شَىْءْ
قد أطْفَأَتْ تَمَامًا عُنْصُرَ النَّارِ!
الشَّمْسُ ضَاعَتْ مثل هذى الأَرْض! لنْ يَسْتَطِيعَ ذِهْنُ فَرْدٍ
أنْ يُحَدِّدَ اتِّجَاهًا يَطْلُبُ الإنْسَانُ فيه هذه أو تِلْك.

وَالناسُ فى صَرَاحَةٍ تَقُولُ هذا العَالَمُ انْتَهَى

وإنها تَسْعَى إلى كَوَاكِبٍ أُخْرىَ وتَرْجُو فى السَّمَا

عَوَالِمًا جَدِيدَةً كَثِيرةً! فهم يرَوْنَ أنَّ هذا قَدْ تَفَتَّتْ

وعَادَ ذَرَاتٍ صَغِيرَةً فى كَوْمَةٍ مِنَ الهَشِيمْ!

(٢٠٣-٢١٢)

وبعد أن قـال ما قاله عن الأفكار المقلقـة التى وَلَّدَتْها العلوم 'الجديدة' ينتقل إلى التغيرات التى أصابت مواقف الأفراد أنفسهم قائلاً:

تَمَزَّقَتْ أَوْصَالُ كُلِّ شَيْءٍ! لَمْ يَعُدْ هُنَاكَ ما

يَشُدُّ بَعْضَهُ لِبَعْضٍ! فَكُلُّه مُزَوَّدٌ وكُلُّه مُعَلَّقٌ وحَسْبٌ!

ضَاعَتْ مَرَاتِبُ الآبَاءِ والأَبْنَاءِ والأُمَرَاءِ والرَّعِيَّةْ

فكلُّ فردٍ عندنا يَظُنُّ أنَّهُ لا بُدَّ أنْ يكونَ

عَنْقَاءَ فيُبْعَثُ مِنْ جَدِيدًا وأنَّهُ بمُسْتَطِيعٍ هكذا

بِأنْ يكونَ فَرْدًا ذا تَوَحُّدٍ ومِنْ جِنْسٍ بلا نَظِيرْ

(٢١٣-٢١٨)

وما أكثر أمثال هذه العنقاوات فى **طرويلوس وكريسيدا**.

وأنت تلاحظ كيف يشير دَنْ صراحة إلى 'الدرجات' فى حديثه عن ضياع مراتب الآباء والأبناء والأمراء والرعية، مـوضحًا كيف يتناقض هذا مع مواقف الأفراد فى العـصر 'الحديث' وهى التى يسـتبين فـيها تـأكيد الذات المـفردة والانحباس فى الذات. (ص ١٤٧-١٤٨)

ويقول روسيتر إن هذا ينطبق على تصوير أخيليس فى المسرحية، وفى إشارات طرويلوس إلى الإرادة، وإلى ما يسميه "الأنانية الصارخة" عند كريسيدا وباريس وديوميد وإيچاكس، قائلاً إنهم جميعًا ينتمون إلى العالم الذى يقول دَنْ إن أوصاله تمزقت، وإن 'ذلك العالم' يضم سخرية "المعلقين الثلاثة" وهم پانداروس الذى يهبط بالحب إلى الحضيض، ويوليسيس الذى يحرك الدُّمَى فى هذا 'العرض' وثيرستيس الذى يلوث كل شىء ويتهمه بالدنس. ويختتم روسيتر هذا الفصل باستثناء أنتينور من قائمة الأشخاص الذين يُدينهم النص (وهم الباقون) ويضيف روسيتر إنه يرى فى أنتينور بشيراً بالرجل الطيب ذى النوايا الحسنة الذى دهمته الحرب (ص ١٤٩).

وفى عام ١٩٦١ نفسه نقرأ دراسة عجيبة لباحث يدعى ڤِيد كولا نُشرت فى مجلة شيكسبير الفصلية (١٠-٢) ص ٢٧٢-٢٧٦ ألخصها هنا لطرافتها وخروجها عن كل ما سبق من ضروب النقد والتحليل للمسرحية، وهى بعنوان "الإرادة والعقل فى طرويلوس وكريسيدا" ويقول فيها إن حدث المسرحية يرقى إلى نطاق الصراع الفكرى بين اللانهائى فى النفس والمشاعر والروح وبين المحدود فى الواقع المعاش فى الدنيا، وإن شيكسبير يجعل هذا الصراع كامنًا فى العاشقَيْن منذ البداية، مضيفًا إن طرويلوس بطل تراچيدى لأنه يطمح إلى المستحيل، ولأنه يرى الوجود فى ذاته أى فى طاقاته الكامنة التى تصوره له كما يتمناه بروحه، وهذا سر عظمته كعاشق وسر سقوطه ما دام لا يرى واقع الحرب ويرفضه رفضًا حَدْسِيًّا. وكريسيدا تمثل الوجه الآخر للصراع حيث ترى منذ البداية إمكان قبول الواقع وأن ذلك يتنافس مع حبها ومشاعرها، ولذلك يصطدمان من اللحظة الأولى. ويختتم كولا دراسته قائلاً إن هذه مأساة لمن يشعر وملهاة لمن يفكر، مثل الدنيا.

ويبدو أن هذا الرأى وجد آذانًا صاغية فى أوائل الستينيات، فإلى جانب صوت كليفورد ليتش (Leech) المتزن الذي سمعناه عام ١٩٦٣ يقول فى دراسة عنوانها "اليونان عند شيكسبير" نشرت فى كتاب عنوانه **دراسات شيكسبيرية من ستراتفورد** (ص ٨-١٠) إن تصور انحياز الشاعر للطرواديين وَهْمٌ، فهو يبرز عيوبًا فى النفس البشرية التى تقبل

الحرب وترى فيها أمجادًا، مؤكدًا إدانة شيكسبير للجانبين المتقاتلين (فالناس يقتلون أنفسهم حين يقتل بعضهم بعضًا لا فرق فى هذا بين اليونان وطروادة) أقول إلى جانب هذا الصوت الرزين سمعنا صوتًا يمثل ولو إلى حد ما ترديدًا لما يقوله يدكولا (وجميعهم بالمناسبة أساتذة جامعيون) وهو صوت ويلارد فارنام (Farnham) الذى يركز فى دراسة عنوانها "طرويلوس فى أشكال من الرغبة اللانهائية" (ونشرت فى مجلة شيكسبير الفصلية (١٥) عام ١٩٦٤ ص ٢٥٧-٢٦٤) على ما تمثله شخصية طرويلوس من نزوع للانهائية ونشدان للمثل الأعلى، ويقول إن صورته تتجلى فيها شطحات الروح اللانهائية مع حقائق الواقع المزرى، ولكنه يضيف أننا نجد فى شخصية طرويلوس نفسه هذه المواجهة، أى إن فارنام يضيف عنصرًا جديدًا إلى فكرة اللانهائية عند كولا وهى القول بأن الصراع لا يدور فى الحدث الخارجى فقط بل على المستوى النفسى (داخليًّا) أيضًا، مستشهدًا بما يقوله طرويلوس فى مونولوجه المنفرد على المسرح (مناجاته) عندما يتأمل اصطدام نزعات نفسه مع الواقع وما سوف يؤدى إليه:

إنى لأخْشَى أنْ يكُونَ

مثلَ المَوْتِ أو كَغَشْيَةِ احْتِضَارٍ أو كَفَرحٍ زادَ ما بِهِ

مِنَ الرَّهَافَةِ الدَّقِيقَةِ الغَلاَّبَةْ! أوْ أنْ يكونَ ذَا حَلاَوَةْ

يَزِيدُ لَسعُها عَمَّا تُطيقُهُ حَوَاسُّ جِسْمِى السَّاذَجَةُ!

أقولُ كمْ أخْشَاهُ! أخافُ أنْ تَضِيعَ

قُدْرَةُ التَّمييزِ عِنْدِى بَيْنَ ألوانِ الهَنَاء!

كَأنَّنى كَتِيبَةٌ - فى غَيْرِ ما نِظَامٍ - تَقْتَفِى الأعْدَاءَ

أثْنَاءَ الفِرَارْ!

(٣/ ٢/ ٢٠-٢٧)

وتلزمنى الأمانة فى عرض دراسة فارنام أن أذكر تأملاته الفلسفية فى معنى اللانهائية قائلاً إننا قد نجدها فى الوحدة مثلما نجدها في التوازى مستشهداً بشعر الشاعر چون دَنْ لا بشعر شيكسبير، وأما حين يصل إلى شخصية طرويلوس فلا يقول إلا إن طرويلوس ينشد اللانهائية فى الشرف، مدافعًا عن هذه النظرة بقوله إن طرويلوس ربما يكون (باعتباره مثالاً للرغبة اللانهائية) قد لاقى الهزيمة فى الحب ولكنه يلقى الانتصار فى ميدان 'الشرف' ما دام عزمه ثابتًا وطيدًا إذ يقول "إنى أجرؤ أن أتصدى لجميع بلايا الأرباب أو البشر/ ومهما اتخذ الخطر من الأشكال" (٥/ ١١/ ١٣-١٤). وإحقاقًا للحق أذكر أن فارنام لم يفته أن اللانهائية المتمثلة فى الخطين المتوازيين تتضمن مفارقة، فهما قريبان من بعضهما البعض بعيدان فى الوقت نفسه لا يلتقيان أبدًا (ص ٢٦٣).

وعلى ثراء هذه الآراء كلها فإن جيلنا يذكر عام ١٩٦٤ باعتباره العام الذى أصدر فيه يان كوت (Kott) كتابه الثورى "شيكسبير معاصرنا" والذى يتحدث فيه عن دلالات شيكسبير المعاصرة لعالمنا الحديث، عالم الحروب الباردة بعد الساخنة وقبلها، وعالم الثورة فى مكانة المرأة وطبيعة الميول الجنسية (الغيرية والثنائية والمثلية) وعالم التساؤل عن النظم الأخلاقية إزاء القسوة الكامنة فى نفوس البشر والضعف المتأصل فيهم. وقول هذا الناقد بحداثة هذه المسرحية يعتبر الأساس لمعظم ما يكتب اليوم من نقد لهذه المسرحية (إن لم يكن لكل ما يكتب) ولذلك فلن أفيض فى عرض الكتاب أو الفصل الخاص بهذه المسرحية، بعد أن كرره المحدثون وتوسعوا فى تحليله، كما إننى لن أعود إلى رأى كوفمان الذى ذكرته من قبل وإن كنت أحب أن أضيف أن هذا الناقد يرى أن حداثة المسرحية ' فلسفية' أكثر منها ' واقعية' بمعنى أن شيكسبير يرسى أسس الفكر الحديث القائم على الشك (منذ ديكارت) مستهلاً دراسته بمقتطف من أقوال المفكر والناقد الإسپانى سانتايانا (Santayana) وهو أن الشك يكفل العفة لذهن المفكر، ومن العار أن يتخلى المرء عنه ويسلمه لأول زائر. وقد سبق لى إيراد رأى كوفمان عن الطابع الاستكشافى فى المسرحية وكيف أنها تعتبر تراجيديا كاملة البناء ولو أننا لا نجد بطلاً واحدًا بل أبطالاً كثيرين فيها.

كان هذا في عام ١٩٦٥ ، وفى عام ١٩٦٧ خرجت علينا چويس كارول أوتس (Oates) بدراسة مهمة عنوانها "الجوهر والوجود فى طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير" نشرتها فى مجلة فقه اللغة الفصلية (٤٦) ص ١٦٧-١٨٠، وتبنى فيها آراءها عن المفارقات والازدواجية فى المسرحية على الأساس الفلسفى الذى وضعه كوفمان، وتصدر الحكم التالى على المسرحية:

> لا جدال فى علاقة المسرحية بالتراچيديا وأما تسميتها كوميديا سوداء فهو تشويه خطير لها. إنها مأساة من نوع خاص، فهى المأساة القائمة على أساس يقول باستحالة المأساة التقليدية. . . فهى تستخدم مادة العمل التقليدى وهيكله، ولكنها تتعمد حذف أهم عنصر فيه وهو 'العدالة الشعرية' (ص ١٦٧).

وفى غضون العرض التفصيلى لما تقصده بهذا تأتى بفكرة جوهرية لم يناقشها أحد غيرها وهى القول بأن المسرحية تقوم على مفهوم تراچيدى جديد ألا وهو أن الخيانة قانون الحياة: "فالخيانة هى القانون الطبيعى لعالم المسرحية، ومن ثَمَّ للعالم كله:

> خيانة المرأة للرجل، وخيانة الجسد للروح، وخيانة المثل الأعلى للواقع، والخيانة الأكبر أى خيانة الزمن فهو "وحش عظيم الجرم دائم الجحود والنكران" . . . لمْ يُكتب قط تعليقٌ على محنة الإنسان أشد قتامة هذا. فإذا كانت التراچيديا تمثل نقداً للمذهب الإنسانى من الداخل فإن طرويلوس وكريسيدا تراچيديا تثير الشك فى مزاعم التراچيديا نفسها (ص ١٦٩).

وأما دلالة عنوان دراستها أى الصراع ما بين هو جوهرى وما هو وجودى فتقول إنه يتجلى فى صورة "التعليق الحى" على الأحداث من جانب ثيرستيس الذى يمثل تناقض المثل الأعلى مع الواقع، فهو يجرى هنا وهناك معربًا عن بغضه لما يشهد حتى إن كان يتلذذ فى الحقيقة به، فهو الكفة الأخرى التى تقيم التوازن مع المثالية الخادعة، بل هو "روح المسرحية نفسها" ، فهو يفضح طابع الخيانة فى المسرحية التى تقول الكاتبة إنها تتكون من ثلاث قصص فى جوهرها الخيانة، وهى قصة طرويلوس وكريسيدا، وقصة

صراع اليـونانيين مع أخيليس، وقصـة سقوط هكتور. ولـما كانت المسرحيـة ترمز فى رأى الكاتبة لدنيانا نفسها، كمـا يتجلى فى خطاب باندراوس الختامى إلى الجمهور (ص ١٧٨) فإن جوهر الخيانة يتصل بقضية الوجود نفسها من منظور أشمل، ما دام وجودنا فى المسرح يربطنا بهذا الجوهر ويبقى على الصراع بين الجوهر والوجود قائمًا (ص ١٨٠).

وفى عام ١٩٦٧ نفسه أصدر نورثروپ فراى (Frye) كتابه المشهور عن **حمقى الزمن** ويتحدث فيه عن المسرحية فى إطار ما يسميه الرؤية القائمة على المفارقة ويُعَرِّفُها قائلاً إنها تتمثل فى اختلاف ما نريده عن الواقع، وإن 'الأبطال' فى المأساة يبذلون جهدًا بطوليًّا لقهر هذا الاختـلاف فيُـخفقـون، ولما كانت المفارقـة فى المأساة تظل قـائمة بعـد انهزام الرؤية البطولية، فإنها هى الـتى يذكرها الجمهور. وكلما زادت حدة المفـارقة فى المأساة قل عدد من يموت من الأبطال، وهكذا فإن **طرويلوس وكريسيدا**، على الرغم من أنها مسـرحية يموت فيها المقاتلون فى ساحـة الحرب بالعشرات، لا يموت من الأبطال إلا أعظمهم، وهو هكتور (ص ٦) ويناقش فـراى فيمـا بعد طبيـعة الصراع بين الوجـود والزمن وبعد تحليله يقول:

> تقدم إلينا المسـرحية بوضـوح وجلاء عنصرى الرؤية التـراچيدية وهما مفـارقة الوجـود فى الزمن والجـهد البطولى المـبذول فى الكفـاح ضـده، ولكن الرؤية القائمـة على المفارقـة... أكثر هيـمنة هنا عنها فى أية مـسرحيـة أخرى... وهكذا ليست **طرويلوس وكريسيدا**، فى حدود مقتل هكتور، مجرد تراچيديا، وإذا اعتبـرنا طرويلوس البطل فليست ملهاة مضـادة، إنها مسرحيـة حديثة إلى أقصى حد (ص ٧٠).

١٤- النظرات النقدية للمسرحية منذ عام ٢٠٠٠

لما كان تركيزى فى القسم السابق ينصب على الفترة التاريخية من أواخر القرن السابع عشـر إلى أواخر العـشرين، ووقفتُ فـيهـا عند أواخر السـتينيات دون أن أمـضى إلى ما بعدها، اكـتفاءً بالتحليـل النقدى السابق الذى اعتـمدت فيـه على مصادر العقـود الثلاثة

الأخيرة من القرن العشـرين (وخصوصًا العقدين الأخيرين منه) فـسوف أكتفى هنا بعرض نماذج مختارة مما كتبه النقاد فى العقد الأول من القـرن الجديد مبتدئًا بالدراسة المتعمقة التى كتبهاماثيو جرينفيلد (Greenfield) بعنوان "شذرات القومية فى **طرويلوس وكريسيدا**" ونشرها فى **مجلة شيكسبير الفصلية** (٥١) عام ٢٠٠٠ (ص ١٨١-٢٠٠).

يبدأ جـرينفيلد دراسـته بعرض حـجته قـبل الدخول فى التفـاصيل قـائلاً إنه إذا كانت مسرحيـات شيكسبير التاريخـية تستثمر رصيـدًا يتمثل فى فكرة عامة عن الهوية القـومية فإن **طرويلوس وكريسيدا** تقدم حجة أقرب إلى التشاؤم "إذ تعمل بانتظام على الكشف عن طبيعة الأمة باعتبارها مجموعة من الخرافات. فـإذا كانت المسرحيات التاريخية تبنى سلاسل أنساب لإنجلترا وتقيم تشكيلاً اجتمـاعيًا جديدًا يضرب بجذوره فى الماضى، فإن **طرويلوس وكريسيدا** تهاجم فكرة سلاسل الأنساب الأنساب نفسها" (ص ١٨١) ما دامت تهدم جهود المؤرخين لإثبات أن طروادة تمثل أصول 'الأمة الإنجليزية' أو تفرغ هذه الجهود من مضمونها. فإذا كان النغل (ابن السفاح) فوكونبريدج فى مسرحية **الملك چون** يجسد انجلترا ومبدأ الشرعية فى كل معنى من معانيه باستثناء المعنى البيولوچى، فإن النغل ثيرستيس فى **طرويلوس وكريسيدا** "يتحدث من منظور عالمى يتجاوز حدود الأمم" ، وإذا كان فوكـونبريدچ يرمز للأمة فإن ثيـرستيس يقف خارج حدودهـا ليرمز إلى هجوم هذه المسـرحية هجومًـا لا هوادة فيه على روايات القـومية واستعـاراتها وما تتناساه عمـدًا وما تفترضه بشأن الشـخصية القومـية والدور المنوط بها (ص ١٨٢-١٨٤). كما إن كـالخاس الطروادى الذى هجر 'وطنه' وانضم إلى اليونان يصف فى ٣/ ٣/ ٣-١٢ "انقسام الهوية التى تؤدى الحرب إليه آخر الأمر عند جميع شخصيات المسرحية تقريبًا" (ص ١٩٢) وهم الذين يجسدون المجتمعين (اليونانى والطروادى) معًا، مثل كريسيدا التى انقسمت ما بين الانتماء إلى طرويلوس وإلى ديومـيد، ومثل انقسام أخيليس بين صورته فى **الإلياذة** حيث يرتبط بالحب مع پاتروكلوس وصـورته الرومانسية التى نشـأت فى العصور الوسطى حيث يرتبط بحب بوليكسينا ابنة الملك پريام، ومثل إيچاكس الذى يجمع بين الدماء اليونانية والدماء الطروادية، بل ومـثل هكتور نفسه الذى يبدو تصويره البطولى مقـسمًا ما بين

جشع الامتلاك وتمثيل قيم الفروسية النبيلة. "وهكذا فإن المسرحية وما تزخر به من الأنغال، والقوادين، والمنفيين، والخونة وأصحاب النسب الهجين تقوض بإصرار فكرة الهوية القومية باعتبارها جانبًا لا لبس ولا غموض فيه من جوانب تحديد صورة الذات" (ص ١٩١). ويختتم جرينفيلد دراسته قائلاً إن "فحوص شيكسبير للمشاعر القومية تتفاوت ما بين مسرحياته تفاوتًا ملحوظًا، وهو ما بدأنا ندركه ونقر بوجوده، فهو يضمر الشك دائمًا فى إمكان قيام مفهوم الأمة، ولكننا فى حاجة إلى إعداد تفسيرات أفضل لضروب شكه المنوعة" (ص ١٩٥).

ومن أطرف ما وجدته فى هذه الدراسة المُحْكمة ما يذكره الباحث عن نَسَبِ الإنجليز وانحدارهم من الطرواديين قائلاً "روى چيفرى من مونموث قصة احتلال طروادى يدعى بروت (Brut) لإنجلترا، مؤكدًا أنه كان من أحفاد إينياس" مضيفًا أن "الأساطير الخاصة ببروت المذكور وذريته قد أثبتت نفعها فى إضفاء الشرعية على شتى المؤسسات وهويات الجماعات" (ص ١٨٣). وهو يحلل "استغلال هذه الأساطير سياسيًّا واجتماعيًّا، مطورًا بذلك رأى چون بيلى (Bayley) عام ١٩٧٥ فى دراسته المنشورة فى مجلة **مقالات فى النقد** (٢٥) ص ٥٥-٧٣ ، وعنوانها "الزمن والطرواديون" (والمشار إليها آنفًا) وهو الذى يقول "كان المأثور فى التقاليد الأدبية الانجليزية، وخصوصًا فى عهد أسرة تيودور المالكة، أن الطرواديين كانوا أهل الخير واليونان أهل الشر، إذ كان المفترض أن أميرًا طرواديًّا هاربًا يدعى بريتو (Brytto) هو الذى أنشأ المملكة البريطانية التى اكتسبت اسمه" (ص ٧٢). وإلى جانب تصحيح جرينفيلد للاسم، فإنه تعمق فى تحليل دلالة هذه الأساطير ومغزاها لقضية مهمة من قضايا النقد الثقافى وهى قضية الهوية القومية.

ولا شك أن تغير النظرة إلى المسرحية ساهمت فيه طرائق إخراج المسرحية وأساليب تمثيلها واستجابة جمهور المسرح لها، ولذلك يرى روجر أپفيلبوم (Apfelbaum) أن دراسة العروض المسرحية تمثل جزءًا لا يتجزأ من دراسة تطور النظرة النقدية، وهو يقتصر فى التذييل الذى كتبه عام ٢٠٠٢ لطبعة سيجنت المشار إليها للنص على استعراض تطور

النظرة إلى بعض الشخصيات الرئيسية وخصوصًا پانداروس فى العروض التى قدمت من عام ١٩٩٠-٢٠٠١، ثم يتوسع بعد ذلك فى كتاب كامل عنوانه **طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير: مشكلات نصية وحلول أدائية**، وصدر عام ٢٠٠٤، فيقول إنه يسعى إلى إقامة التوازن بين اختيارات المحررين واختيارات رجال المسرح، راصدًا كيف حيرت ثمانية مواقف فى النص محررى نص المسرحية المطبوع، وكيف عالجها المخرجون والممثلون، ألا وهى مشهد البرولوج، ثم المشهد الثانى من الفصل الأول الذى يبدأ بسؤال كريسيدا "من اللتان مرتا من هنا؟" وقضية الإشارات المسرحية الخاصة بمواقع دخول كاساندرا فى ٢/٢/١٠١ وپاتروكلوس فى ٢/٣/٢١ "تعال ياثيرستيس اللطيف! تعال أسمعنى شتائمك" ، والدلالات المضمرة للموسيقيين وللكومبارس فى ٣/١/ ٢٠ "لمن يعزفون؟" وخروج كريسيدا من المسرح وتفسيرات قول ديوميد "كلمة يا ليدى! أصحبك الآن إلى والدك" (٤/٥/٤٩) وقول يوليسيس "يدعونه طرويلوس" (٤/٥/١٠٨) أى فى حديث يوليسيس عن طرويلوس، ويروى فيه ما سمعه من إينياس عن شخصية طرويلوس وطرويلوس على الأرجح واقف أمامه، وأخيرًا أساليب القطع والإغلاق المتعددة (بالحركة والكلام) فى خطب طرويلوس الأخيرة، وفى ظهور پانداروس فى نهاية المسرحية ("اغرب عن وجهى يا قواد!" ٥/١١/٣٣).

ويناقش الباحث فى كل فصل من فصول الكتاب تاريخ الأداء المسرحى لكل موقف من هذه المواقف ولكنه كما يقول يركز على منهج "التحقيق" فى المشكلات النصية وحلها بقرارات إخراجية. وهو يناقش أساليب الإخراج الكثيرة منذ إخراج وليم پوول (Poel) للمسرحية عام ١٩١٢ حتى إخراج پيتر هول (Hall) لها عام ٢٠٠١، ولكنه يخصص مساحة كبيرة لإخراج سام منديس (Mendes) فى عام ١٩٩٠ ويقول أپفيلبوم إنه لم يجد سجلات تذكر لإخراج المسرحية قبل عام ١٩٠٠، ولذلك فقد "استعاض عن تاريخ الإخراج المبكر" بالإعداد الذى قام به درايدن عام ١٦٧٩ ونسخة التلقين التى كان الممثل ج. پ. كيمبل (Kemble) يحتفظ بها حتى نحو عام ١٧٩٥ وطبعات "التمثيل" الصادرة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويشير مدخل الباحث الذى يقوم على

التناص (أى على تداخل النص المكتوب مع ''نص'' الحركة والإيماءة والتعبير الجسدى على خشبة المسرح) ''أسئلة كثيرة حول ما يمكن أن يكون 'نص' المسرحية عليه، وحول الدور المنوط بالمحررين والمخرجين والممثلين باعتبارهم أنماطًا معينة من قراء النص وصائغيه'' .

ويُذَيِّلُ المؤلف كتابه بملحقين يضمان طبعات المسرحية وقوائم إخراجها وأسماء المحررين وتواريخ هذه وتلك جميعًا.

وفى العام التالى نشر پول ياكنين (Yachnin) دراسة عنوانها '' 'ما يستطيعه عشرة' الفن بين البهرجة الجماهيرية وقيمة الجهد المبذول فيه فى طرويلوس وكريسيدا'' فى مجلة شيكسبير الفصلية (٥٦) ٢٠٠٥ ص ٣٠٦-٣٢٧، ويتخذ نقطة انطلاقه من قول كريسيدا الذى يصفه بالصفاقة أثناء حوارها الهازل مع طرويلوس:

> يقولون إن العشاق جميعًا يقسمون أن يفعلوا أكثر مما تسمح به طاقة سواعدهم، ومع ذلك يحتفظون بطاقة لا يبذلونها أبدًا! يقولون إنهم يحلفون إنهم يستطيعون أداء أكثر مما يستطيعه عشرة، ولا يفعلون ما يصل إلى عشر ما يستطيعه واحد! (٣/ ٢/ ٨١-٨٥)

أقول إن المؤلف ينطلق من هذا القول لمناقشة ما يسميه جوانب فن البهرجة الجماهيرية مستخدمًا مصطلحًا منحوتًا من كلمتين هما 'جماهيرى' (popular) و'مترف' (luxe) وكان 'الناقد الثقافى' توماس هاين (Hine) هو الذى نحت المصطلح وهو (populuxe) وأطلقه على إضفاء بريق الترف على البضائع الاستهلاكية فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين (فى الغرب طبعًا) قائلاً إن النتيجة كانت البهرجة الجماهيرية مهما تكن القيمة الحقيقية للسلعة، وقد تكون السلعة فعلاً فاخرة مترفة، ولكنها 'تتبهرج' لإرضاء العامة واجتذابهم وللترويج التجارى. وأما الجانب الآخر وهو قيمة الجهد المبذول فى الفن فالباحث يشير إليه بتعبير (Artisanal Value) وحجة الباحث تقول إن كريسيدا تبرز قدرتها على المناجزة اللفظية أى فى مباريات اللماحية الساخرة والبديهة الحاضرة حتى

تتبهرج مثل تلك البضائع اجتذابًا لجماهير المسرح من العامة الذين يسعدهم الاستماع إلى الفكاهات اللفظية، ولكنها مع ذلك تبذل جهدًا حقيقيًا على المسرح فى أداء دور يتطلب مهارة 'فاخرة'، ومن ثم فهى تجمع بين البهرجة الجماهيرية وقيمة الفن المسرحى الحقيقية. ويتوسع الباحث فى تفصيل جوانب هذا الجهد الذى يهب الفن قيمته على المسرح، مفسرًا إشارة كريسيدا إلى "ما يستطيعه عشرة" لا بأن العبارة تتعلق بالأداء الجنسى بل بالأداء المسرحى الذى يتعاون فيه "عشرة أشخاص" فى تجسيد المسرحية على المسرح. وبعد حديث الباحث تفصيليا عن أبعاد هذا الجهد ينتهى من دراسته بقوله إن المدخل الاجتماعى والاقتصادى كفيل بتبيان ظروف العمل فى المسرح وما كانت الفرقة المسرحية تقوم به للجمع بين الغايتين، ومن شأن هذا أن يعود علينا "بإيضاح تاريخى أكبر وأشمل لأفكار شيكسبير عن القيمة فى المسرحية" وكذلك "بتفسير أكثر إقناعًا للجوانب السياسية فى هذه الدراما بصفة عامة" (ص ٣٢٧).

وإذا كانت هذه الدراسات الثلاث التي عرضتها أقرب إلى التناول الثقافىَ فى صورته الأشمل، أى فى صورته التى لا تغفل النواحى الفنية فليس معنى ذلك أن الجوانب الفنية الخالصة لم تعد تُنَاقَشُ إلا فى إطار ثقافى، وإن كان الكثير من النقاد يفضلون إقامة هذا الإطار أولاً مثل أنطونى دوسون (Dawson) فى مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج للمسرحية عام ٢٠٠٣، وهذا الإطار كما أوضحت فى عرضى لكتاب أبفيلبوم قد يتسع لتبيان طرائق الإخراج ودورها فى تحديد دلالات النص الفنية، مثلما يتسع لإلقاء الضوء على الظروف التاريخية المادية لتقديم المسرحية على خشبة المسرح فى كل مرة تقدم فيها، ومع ذلك فإن دوسون يخصص أقسامًا مستقلة فى مقدمته للحديث عن الجوانب الدرامية وحدها مدافعًا عن البناء الذى اتهمه البعض بالتفكك ومحللاً اللغة وتقابل الشخصيات وغير ذلك مما ناقشته بالتفصيل فى أقسام المقدمة الأولى.

ولكننى سوف أتوقف قليلاً عند الدراسة النقدية الممتعة التى كتبها جوناثان جيل هاريس (Harris) وألحقها بطبعة فولچر (Folger) للمسرحية عام ٢٠٠٧ وهى بعنوان

"طرويلوس وكريسيدا: منظور حديث" (ص ٣٠٣-٣١٤) وسوف أبدأ باقتطاف جزء من فقرة له يقول فيها:

> عندما يقول طرويلوس، فى أثناء تجسسه على كريسيدا مفترضًا أنها تخونه فى المعسكر اليونانى "فهذه ليست كريسيدا وإن تكن كريسيدا" (٥/٢/١٥٣) فإنه يحدد ما تصر المسرحية على قوله من أن كل شىء قد لا يكون ذاته وإن يكن ذاته، وأن كل شىء نتطلع إليه يمكن أن تكون له قيم متناقضة، وأن التفرد الذى نظن أننا نراه (أو نريد أن نراه) تبسيط ساذج ولكنه مُخِلٌّ بتعددية بالغة التركيب. ويرى بعض القراء أن هذا الإصرار هو الذى يجعل طرويلوس وكريسيدا مسرحية حديثة دون أدنى شك، وهى حديثة بمعنى أنها تستعيض عن الحقائق المطلقة بمنظورات تقوم على التعددية بل وعلى المفارقة، مثل اللوحات التكعيبية الأوروبية الحداثية فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين. ولهذا جعلت عنوان دراستى هذه "طرويلوس وكريسيدا: منظور حديث"، بحيث يمكن أن يشير لا إلى أن دراستى للمسرحية تقوم فقط على منظور حديث بل أيضًا إلى المنظور الحديث الذى تقوم عليه المسرحية إلى حد مدهش (ص ٣٠٤).

وعلى هذا الأساس ينطلق هاريس فى تحليله فيتناول معظم المداخل النقدية التى عرضت لها فى هذه المقدمة من قبل، مستبعدًا المدخل التاريخى (القديم والجديد معًا) ومركزًا على مظاهر الحداثة فى بناء الشخصيات وتناقضاتها، ضاربًا المثل بتعدد صور طرويلوس (وهو ما حير النقاد كما رأينا) وقائلاً إنه طرويلوس وليس بطرويلوس فى آن واحد، وضاربًا أمثلة من البناء الدرامى الحديث الذى يبنى ويهدم معًا، ودلالة خيوط المادة من صور تجارية وتصوير لمذاهب القيمة وغلبة الفكر التجارى إلى آخر ما ناقشته من قبل من جوانب حداثة المسرحية و"حداثيتها" الفنية.

وقد سبق لى استعراض لمحات من المقدمة التى كتبها سايمون باركر عام ٢٠٠٥ لكتابه دراسات الحالة عن مسرحيات شيكسبير المشكل، وعرضت فيها بعض اتجاهات النظرية الأدبية والنقدية الحديثة وتأثيرها فى تفكيرنا النقدى ونظرتنا للمسرحية، وخلاصتها أننا أصبحنا ذوى نظرة أشمل وأوسع، وأن تعدد المداخل النقدية أصبح هو الآن من سمات الحداثة والتغير فى هذا العصر، وأن سيادة مذهب فى فترة ما لا يعنى إلغاء مذاهب أخرى، والواضح مما عرضته فى هذه المقدمة أن مداخل التحليل الفنى وفقًا لمداخل النقد الجديد لم تمت بل ازدادت حيوية وازدهارًا ربما بفضل المداخل الثقافية لا رغم أنفها!

وإذا كنت فى هذه المقدمة التى زادت طُولاً عن أى مقدمة أخرى كتبتها قد أظهرتُ ميلى الراسخ إلى التحليل الفنى فأرجو أن أكون قد أَظْهَرْتُ أيضًا إصرارى على الأ يكون البحث الثقافى غاية فى ذاته (على كل ما فيه من جاذبية) بل أن يكون رافدًا من روافد التحليل الفنى، يغذوه فيثريه فيزيده رونقًا ووضوحًا.

طرويلوس وكريسيدا

الشخصيات

البرولوج

الطرواديون

بريام	ملك طروادة	Priam
هكتور	أبناؤه	Hector
باريس		Paris
ديفوبوس		Deiphobus
هيلينوس		Helenus
طرويلوس		Troilus
مارجاريتون (مرجريتون)		Margarton
إينياس	قائدان طرواديان	Aeneas
أنتينور		Antenor
كاساندرا	ابنة بريام، عرافة	Cassandra
أندروماك	زوجة هكتور	Andromache
كريسيدا	ابنة كالخاس	Cressida
كالخاس	والد كريسيدا، كاهن طروادى هرب إلى الجانب اليونانى	Calchas
بانداروس	لورد، عم كريسيدا	Pandarus
ألكسندر	خادم كريسيدا	Alexander
غلام	خادم طرويلوس	A Boy
خادم	تابع لباريس	Servant

طرواديون آخرون، من بينهم جنود وأتباع

اليونانيون

أجاممنون	القائد العام للجيش اليونانى	Agamemnon
منيلاوس	ملك اسبرطة، أخوه	Menelaus
هيلين	زوجة منيلاوس تعيش مع باريس في طروادة	Helen
أخيليس (آخيليس)	قواد يونانيون	Achilles
إيجاكس (إجاكس)	قواد يونانيون	Ajax
يوليسيس	قواد يونانيون	Ulysses
نسطور	قواد يونانيون	Nestor
ديوميد (ديوميديس)	قواد يونانيون	Diomedes, Diomed
باتروكلوس	رفيق أخيليس	Patroclus
ثيرستيس	يونانى شائه الخلقة سليط اللسان	Thersites
خادم	تابع لديوميد	Servant

يونانيون آخرون، من بينهم جنود وزبانية (Myrmidons) وأتباع.

البرولوج

(يدخل الممثل الذى يلقى البرولوج مرتديًا حلة من الدروع)

فى طُروادة يقعُ المشهدُ: مِنْ جُزُرِ اليونانِ أتى الأمراءُ المتباهونَ
وقد ثار الدَّمُ بنفوسٍ شَمَّاءَ بهمْ وأبِيَّةْ.
وإذا هُمْ يُرْسُونَ سَفَائِنَهُمْ فى ميناءِ أثينا
حاملةً جُنْدَ الحَرْبِ الطَّاحِنَةِ وعُدَّتَها
ستُّونَ وتِسْعُ سَفَائِنَ تحملُ تيجانَهم الصُّغْرى. ٥
ومِنَ المَرْسىَ بِخَليجِ أثينا انْطَلَقتْ نَحْوَ فِرِيجْيا
ولَقَدْ أقْسَمَ كُلٌّ منهم أنْ يَنْهَبَ طُرْوَادَةْ
إذْ كانَتْ داخلَ أسوارِ مَدِينَةِ طُرْوَادَةَ ذاتِ المَنْعَةِ
هيلينُ المُخْتَطَفَةُ والمُغْتَصَبَةُ زوجةُ منيلاَوُسْ
حيثُ تُضَاجِعُ باريسَ الفَاجِرَ! ولهذا انْدَلَعتْ هذِى الحَرْب. ١٠
والآنَ يَجِيئُونَ إلى مَرْفَأِ تِنِيدُوسْ
وإذا بِقَوَارِبِهِمْ تَتَخَفَّفُ مِنْ أَحْمَالِ الحَرْبِ
وقَدْ كَادَتْ تَغْطِسُ فى الماءِ مِنَ الأَثْقَالْ!
والآنَ على كُلِّ سُهُولِ الدَّرْدَانِ يقومُ اليُونَانُ
بِنَصْبِ خِيَامِهِمُ الرَّائِعَةِ بِعَزْمِ شَبَابٍ نَضِرٍ لـمَّا تَمْسَسْهُ ١٥
جِرَاحُ الحَرْبِ! لكنَّ مدينةَ پِرِيَامٍ صَاحِبِ طروادةَ تَمْنَعُها أبوابٌ سِتَّةْ:

الدَّرْدَانُ وتِمْبريا، وهِلاَسُ وخِيتَاسْ، والطُّرْوَادِيُّ وأَنْتِينُورِيدِيسْ
وعليها قضبانٌ هائلةٌ تَنْزَلِقُ بكُلِّ مَزَالِيجِ الأبْوَابِ
فَتُرْتِجُها بِرِتَاجٍ صُلْبٍ وبِذَلِكَ تَحْمِى أَبْنَاءَ مَدِينَةِ طُرْوَادَةْ.
والآنَ تَهُزُّ نُفُوسَ الكُلِّ القَلِقَةَ روحُ تَرَقُّبْ - ٢٠
فالطَّرَفَانِ اليونانيُّ هنا والطُّروادىُّ هُنَالِكَ
مُرْتَقِبَانِ لما تُسْفِرُ عَنْه مُخَاطَرَةُ الحَرْبِ!
واليومَ أَتَيْتُكُمو فى زِىِّ بُرولُوجٍ تَكْسُوهُ دُرُوعُ الحَرْبِ
ولكنْ يَفْتَقِرُ إلى ثِقَةِ يَرَاعِ الكَاتِبِ أو صَوْتِ مُمَثِّلْ!
لكنِّى أَيْضًا ذُو زِىٍّ يتفقُ وموضوعُ التمثيلية، ٢٥
حتى أُخْبِرَكُمْ يا أفرادَ الجمهورِ المُنْصِفِ أنَّ الحَدَثَ بِمَسْرَحِنا
يَضْرِبُ صَفْحًا عَنْ كُلِّ مُنَاوَشَةٍ أُولَى فى الحَرْبِ وما
يُمْكِنُ أنْ تُسْفِرَ عَنْه وأَبْدَأُ فى مُنْتَصَفِ الأَحْدَاثِ
ومِنْها أَنْطَلِقُ فَأَرْسُمُ ما يمكنُ أنْ تَهْضِمَهُ التمثيلية!
قد تُعْجِبُكُمْ أو تَجِدُونَ بهــا عَيْبًا فَلِكُــلٍّ منكــمْ ما تُمْلِيــه الأَهْوَاءْ ٣٠
وسواءٌ عندى المَدْحُ أو القَدْحُ فذلكَ ما تَتَــمَخَّضُ عنه الحَرْبُ الشَّعْوَاءْ

(يخرج)

الفصل الأول

المشهد الأول

(قصر الملك پريام المسمى قصر إليوم فى طروادة. يدخل

پانداروس وطرويلوس)

طرويلوس : ادْعُ غُلاَمِى! سَأَعُودُ إِلَى خَلْعِ دُرُوعِ الحَرْب!

كيفَ أُحَارِبُ خارجَ أَسْوَارِ مَدِينَتِنا طُرْوَادَةَ

وبِدَاخِلِها تَضْطَرِمُ مَعَارِكُ ضَارِيَةٌ؟

فَلْيَمْضِ إلى مَيْدانِ المعركةِ الطُّرْوَادِىُّ المالكُ لِزمَامِ فُؤَادِهْ

أمَّا طُرويْلوسْ - وَا أَسَفَاهُ - فلا يَمْلِكُ شَيْئًا مِنْه! ٥

پانداروس : أفلا يمكنُ تسويةُ الموضوعِ؟

طرويلوس : اليونانُ ذُوُو بَأْسٍ وإلى البَأْسِ يُضَافُ الحِذْق!

وإلى الحِذْقِ يُضَافُ الفَتْك! وإلى الفَتْكِ يُضَافُ الإِقْدَام!

لكنِّى أَضْعَفُ مِنْ عَبَراتِ امْرَأَةٍ وأَرَقُّ وأَلْطَفُ مِنْ

هَدْهَدَةِ النَّوْم! ولَهْوِى يَجْعَلُنِى كالجَاهِلِ ١٠

فَيَقِلُّ الإِقْدَامُ لَدَىَّ عَنِ العَذْرَاءِ إِذَا جَنَّ اللَّيْل

ويَقِلُّ الحِذْقُ لَدَىَّ عَنِ الأَطْفَالِ السُّذَّجْ!

پانداروس : الواقع أنى سبق وأن حادثتك فى الأمر بما يكفى! وإذن لن أتدخل

بعد اليـوم بأكثر مما تـدخلت. من يطلبْ فطيرة من القـمح عليه أن

ينتظر الطحين. ١٥

طرويلوس : ألم أنتظرْ؟

بانداروس : انتظرت الطحن. وعليك انتظار الغربلة.

طرويلوس : ألم أنتظر؟

بانداروس : انتظرت الغربلة. وعليك انتظار التخمر.

طرويلوس : ألم أنتظر؟ ٢٠

بانداروس : انتظرت التخـمر. ولكن لفظ الانتظار يتـضمن أيضًا انـتظار العجين

بعد ذلك وإعـداد الفطيرة وتسـخين الموقد والخبـز. لا بل عليك أن

تنتظر أن تبرد الفطيرة وإلا لسعت شفتيك.

طرويلوس : خُذْ رَبَّةَ الصَّبْرِ التى يَحكُونَ عَنْها! مَهْمَا تكُنْ! أقولُ إنَّها ٢٥

لنْ تستطيعَ أنْ تَقْوَى على العَذَابِ فى الهوَى أكثرَ منىِّ!

فَقَدْ أكونُ جَالِسًا إلى الطَّعَامِ عند وَالِدى پريَامْ

وعندما يلوحُ طَيْفُ حَسْنَائِى كرِيسِيدَا بِخَاطِرِى -

يا للخيانة! هَلْ قُلْتُ ''عندما''؟ وهَلْ يَغِيبُ قَطُّ طَيْفُهَا عَنْ خَاطِرِى؟

بانداروس : مفهوم! كانت تـبدو البارحة أبهى مما بدت فى أى وقت، بل من أية ٣٠

امرأة أخرى.

طرويلوس : كنتُ على وَشَكِ الإفْضاءِ إليكَ بأنِّى حينَ أُحِسُّ بِقَلْبِي

تَشْطُرُه زَفْرَةٌ. . ويكادُ هُنَا يَنْشَقُّ إلى شَطْرَيْن
أَخْشَى أنْ يَلْمَحَني الوالدُ أو هِكْتُور
فأُحَاكِي الشَّمْسَ إذا بَسَمَتْ بَسْمَةَ سُخْرِيَةٍ مُصْطَنَعَةْ! ٣٥
لكـنَّ الأَشْجَانَ إذا وَارَيْنَاهَا فَبَـدَتْ أَفْـرَاحًا
تُشْبِهُ كيفَ يُحيلُ القَدَرُ الفَرْحَ مُبَاغَتَةً أَتْرَاحًا

باندروس : لو لم يكن شعرها أشـد دكنة بعض الشيء من شعر هيلين - لا أمل يرجى فيك - ما كان يمكن مقارنة هذه بتلك! أما من ناحيتى، وهى قريبتى، فليس ينبغى لى، كما يقولون، إطراؤها. لكننى كنت أتمنى ٤٠ لو سمـعها أحد تتحـدث أمس كما سمـعتها. لن أنتـقص من ذكاء أختك كاساندرا ولكن -

طرويلوس : يا باندارُوسُ! فَلأُخْبِرْكَ أيا باندارُوس - ٤٥
إنْ أخبَرْتُكَ أنَّ رَجَائِى فى هذا غَارِقْ
لا تُخْبِرْنِى كمْ عُمْقُ المَاءِ بِقَاعِ اليَمِّ الغَارِقِ فيه!
أُخْبِرُكَ بأنِّى مَجْنُونٌ بِغَرَامِ كريسيدا
فَتُجِيبُ بأنَّ فَتَاتِى حَسْنَاءْ!
وتَصُبُّ بِقُرْحَةِ هذا القَلْبِ الدَّامِى صُوَرًا ٥٠
لِلْعَيْنَيْنِ وللشَّعْرِ ولِلْخَدِّ وللمِشْيَةِ والصَّوْتِ لَدَيْها!
بلْ تُسْهِبُ فى وَصْفِكَ يَدَهَا البَيْضَاءَ بَيَاضًا

كُلُّ بَيَاضٍ آخَرَ يُعْتَبَرُ مِدَادًا أَسْوَدَ إِنْ قُورِنَ بِهْ
بلْ يكتُبُ ما يَسْتَشْعِرُهُ مِنْ عَارْ! أمَّا قَبْضَتُهَا اللَّيِّنَةُ
فَأَلْطَفُ مِنْ زَغَبِ صِغَارِ الطَّيْرِ! وإذَا قِيسَ بِهَا رُوحُ الإِحْسَاسِ ٥٥
المُرْهَفِ كانَ بِغِلْظَةِ أَيْدِى الفَلاَّحِينْ! تُخْبِرُنِى أَنْتَ بِهذَا كُلِّهْ -
وتقولُ الصِّدْقَ إذا قُلْتَ بأَنِّى أَهْوَاهَا
لكنَّكَ حين تقُولُ كَلاَمَكَ هذا لا تَأْتِى بالزَّيْتِ ولا البَلْسَمِ
بل تَغْرِسُ فى كُلِّ جِرَاحِ الحُبِّ بِقَلْبِى
سِكِّينًا كانتْ سَبَبًا فى إحْدَاثِ جِرَاحِى ٦٠

پانداروس : لا أتكلم إلا عن واقع

طرويلوس : بل لم تبلغ كل الواقع!

پانداروس : أقسم لن أتدخل فى الأمر. فلتكن ما هى عليه. فإن تكن جميلة فذاك خير لها، وإن لم تكن ففى يدها إصلاح شأنها. ٦٥

طرويلوس : پانداروس الكريم! ماذا تعنى يا پانداروس؟

پانداروس : لم أحظ من جهودى إلا بالمشقة، فأساءت هى الظن بى، وأسأت أنت الظن بى، وأنا أتوسط بينكما، وأبذل الجهد دون شكر يذكر.

طرويلوس : عجبًا! هل أنت غاضب يا پانداروس؟ عجبًا! منى أنا؟ ٧٠

پانداروس : ما دامت قريبتى فلا أستطيع أن أقول إنها فى جمال هيلين، ولو لم تكن قريبتى لقلت إنها جميلة من دون زينة جمال هيلين فى أتم

زينتها. لكنى لا آبه بهذا! لا أكترث إذا كانت سوداء كالبربر! فالأمر لا يعنينى!

طرويلوس : وهل أقول أنا إنها ليست جميلة؟ ٧٥

پانداروس : لا يعنينى إن قلت أو لم تقل. إنها أخطأت بالمكوث فى طروادة بعد أن التحق أبوها بـالـيونان. فلتذهب إلى اليـونان! وسوف أقـول لها ذلك حالما أراها. أما أنا فلن أتدخل أو أقوم بمهام لك بعد الآن.

طرويلوس : پانداروس! ٨٠

پانداروس : لن أعدل عن رأيى!

طرويلوس : يا پانداروس الرقيق -

پانداروس : أرجوك لا تخاطبنى فى هذا بعد اليوم. سأترك كل شىء بحاله وهذه نهاية المطاف!

(يخرج پانداروس. تسمع أصوات أبواق تدوى)

طرويلوس : صَمْتًا يا أَصْوَاتَ نَشَازٍ فَظًّا! صَمْتًا يا أَصْوَاتَ جَفَاءْ! ٨٥

الطَّرَفَانِ مِنَ الحَمْقَى! ما أَجْمَلَ هيلينَ إذَنْ ما دَامَتْ أَيْدِيكمْ

تَرْسُمُ صُورَتَها بِدِمَائِكمُو يَوْمِيًا وعلَى هذا النَّحْوِ!

هذا سَبَبٌ لا يُقْنِعُنِى فَأُقَاتِلُ مِنْ أَجْلِهْ

بَلْ هُوَ أَتْفَهُ مِنْ أَنْ يَشْحَذَ سَيْفِى

لكنْ پانداروسْ! أىُّ بلاءٍ صُبَّ على رأْسِى منكم يا أَرْبَابْ! ٩٠

لا أقدرُ أنْ أصلَ إلى كريسيدا إلاَّ بمعونةِ بانداروسْ
وصعوبةُ إرْضَاءِ الرَّجُلِ لِيَتَوَسَّطَ فى مَسْعَاىَ تُوَازِى
ما تُبْدِيه فتاتى اليومَ - عفَافًا وعِنَادًا - مِنْ صَدٍّ وِدَادِى!
أقْسَمْتُ عَلَيْكَ أبُولُّلو وبِحَقِّ غَرَامِكَ لِلْحُورِيَّةِ دَافْنِى
أنْ تُخْبِرنى مَنْ كريسيدا؟ مَنْ بانْدَارُوسُ وَمَنْ نحن؟ ٩٥
مَهْدُ فتاتى فى الهند! وبِهِ تَرْقُدُ لُؤْلُؤَةٌ نادرةٌ!
أمَّا ما بَيْنَ مُقَامِى فى قَصْرِ أبى "إلْيُومَ" ومَسْكَنِها
فأنا أدْعُوهُ البَحْرَ المُتَرَامِى المُتَلاَطِمَ
وأرانى كَسَفِينِ تجارةْ! وأرى بانداروسَ هُنا مَلاَّحًا -
أمَلاً مَشْكُوكًا فيه ومِرْسَالاً وسَفِينًا حَرْبِيًّا يَحْمِى مَرْكَبَنَا فى البَحْر! ١٠٠

(يدوى صوت نفير ويدخل إينياس)

إينيـــاس : كيفَ أنْتَ يا طُرويلوسْ أيُّها الأميرْ؟ لِمَ امْتَنَعْتَ عَنْ هذَا القِتَالْ؟

طرويلوس : لأننى لَمْ أنْزِلِ الميدانْ! إجابةٌ نِسَوِيَّةٌ ملائمةْ!
فالامْتِنَاعُ عَنْ هذَا القِتَالِ مِنْ صِفَاتِ المَرْأةْ.
ماذا لَدَيْكَ الآنَ يا إينياسُ مِنْ أنْبَاءِ ذلك المَيْدَانْ؟

إينيـــاس : عادَ باريسُ إلى المَنْزِلْ.. وقد جُرِحْ. ١٠٥

طرويلوس : ومَنْ أصَابَهْ؟

إينيـــاس : أصَابَهُ منيلاوس يا طرويلوس.

طرويلوس : فلينـزفْ باريـسُ! مــا ذلك إلا جُـرْحٌ لا يُـؤْبَهُ بـهْ
فالقَرْنُ على رَأسِ الدَّيُّوثْ.. منيلاوس.. أَصَابَهْ!

(صوت نفير يدوى)

إينيـــاس : اسْمَعْ! ما أجملَ ما يَجْرِى مِنْ ألعابِ خارجَ أَسْوَارِ مَدِينَتِنَا!

طرويلوس : لوْ نِلْتُ مُرَادِى مارَسْتُ الأَلْعَابَ بداخلِ هذِى الأَسْوَارْ	١١٠
لكنْ هَيَّا للأَلْعَابِ بِخَارِجِها. هل تَذْهَبُ أَنْتَ إلى المَيْدَانْ؟

إينيـــاس : وبأقْصَى سُرْعَةْ.

طرويلوس : وإذَنْ فَلْنَمْضِ إلى الميدانِ معًا. هَيَّا!

(يخرجان)

المشهد الثانى

(شرفة فى مكان عام فى طروادة. تدخل كريسيدا وخادمها ألكسندر)

كريســيدا : مَنِ اللتانِ مَرَّتَا مِنْ هُنَا؟

الكســـندر : الملكةُ هيكُوبَا مَعَ هِيلينْ.

كريســيدا : وأينَ تَقْصِدَانْ؟

الكســـندر : تَتَّجِهَانِ إلى البُرْجِ الشَّرْقىِّ الشَّاهِقِ لمُشَاهَدَةِ المَعْرَكَةِ
فالبرجُ يُطِلُّ على الوَادِى إِطْلالَ المَلِكِ عَلى أَبْنَاءِ الشَّعْب.	٥

أمَّا هكتورُ المُتَمَيِّزُ بِثَبَاتِ الحِلْمِ بِهِ فَلَقَدْ ثَارَ اليَوْمَ

وإذْ بالرَّجُلِ يُؤَنِّبُ أندرُومَاكَ ويَضْرِبُ حاملَ دِرْعِهِ!

وكأنَّ الحربَ اقْتَضَتِ التدبيرَ الصَّائِبَ

ألْفَيْنَاهُ يُبَكِّرُ بالصَّحْوْ.. ويُخَفِّفُ مِنْ دِرْعِهْ..

ويُبَادِرُ بِنُزُولِ المَيْدَانْ! كانتْ كُلُّ الأزْهَارِ تُكَلِّلُهَا أنْدَاءُ الفَجْرِ

دُمُوعًا تَذْرِفُها كَئِبِيٌّ يبكى ما تُسْفِرُ عَنْهُ غَضْبَةُ هكتور! ١٠

كريسيدا : لكنْ ماذا كانتْ أسبابُ الغَضْبَةْ؟

الكسندر : تحكى شائعةٌ أنَّ اليونانَ لديهمْ أحدُ الأُمَرَاءِ

ذَوِى الأصلِ الطروادى.. وبأنَّ الرجلَ ابنُ أخى هكتور.

ويُسَمَّى إيجَاكْس.

كريسيدا : أفْهَمُ لكنْ ما شأنُهْ؟

الكسندر : يَتَمَيَّزُ بِرُجُولَتِهِ الحَقَّة فيما يَحْكُونْ ١٥

وبِوَقْفَتِهِ وَقْفَةَ رَجُلٍ مُتَفَرِّدْ.

كريسيدا : كل رجل يستطيع الوقوف، إلا إذا كان ثملاً أو مريضًا أو إن لم تكن له ساقان.

الكسندر : هذا الرجل يا مولاتى قد سلب كثيرًا من الوحوش مما اختصت به من صفات. فهو شجاع كالأسد، فظ كالدب، بليد كالفيل، رجل ٢٠ حشدت به الفطرة أخلاطًا بالغة التضاد من الطباع فإذا بشجاعته

تختلط بالتهور، وتهوره يخرج مُتَبَّلاً بالحرص. لا يتميز أحد بفضيلة
إلا ولَدَى هذا الرجل لمحةٌ منهـا، ولا يتسم أحد بنقيـصة إلا ولَدَى ٢٥
هذا الرجل طرف منها. يعتريه الاكتـئاب دون سبب، ويشعر بالفرح
ولا مجال للفرح. يجـمع فى ذاته صفات كل شىء، ولكن الروابط
فيـما بينها مقطعـة مفككة، كأنما هو العـملاقُ برياروس ذو الأيادى
المائة ولكنها أصيبت بالنِّقْرِسِ فـغدت عاطلة، أو أرجوس ذو العيون
المائة ولكنها حرمت البصر. ٣٠

كريسيدا : ولكن كيف يغضب هكتور من هذا الرجل الذى أراه مضحكًا؟

الكسندر : يقولون إنه لاقى هكـتور فى الميدان يوم أمس وطرحـه أرضًا! ومنذ
تلك اللحظة وهكتـور يكابد نظرات الاحـتقـار ويشـعر بالعـار فلم
يستطع أن يقرب الطعام ولم يغمض له جفن. ٣٥

(يدخل پانداروس)

كريسيدا : من ذاك القادم؟

الكسندر : عمك پانداروس يا مولاتى.

كريسيدا : هكتور رجل شهم

الكسندر : كأقصى ما تكون الشهامة يا مولاتى.

پانداروس : ماذا تقولان؟ ماذا تقولان؟ ٤٠

كريسيدا : عِمْ صباحًا يا عَمىَّ پانداروس.

بانداروس : عمى صباحًا يا ابنة أخى كريسيدا. ماذا تتحدثان عنه؟ عِمْ صباحًا يا ألكسندر. كيف حالك يا بنت أخى؟ متى زُرْتِ قصر "إلْيُوم"؟

كريسيدا : هذا الصباح يا عمى. ٤٥

بانداروس : فيم كنتما تتحدثان عند مجيئى؟ هل كان هكتور قد امتشق سلاحه ومضى قبل زيارتك لقصر "إلْيُوم"؟ هل كانت هيلين قد استيقظت؟

كريسيدا : تسألنى هل كان هكتور قد مضى ولم تستيقظ هيلين؟

بانداروس : صحيح! لقد بكر هكتور بالصحو اليوم. ٥٠

كريسيدا : ذلك ما كنا نتحدث عنه، وعن غضبه.

بانداروس : هل كان غاضبًا؟

كريسيدا : ذلك ما يزعمه خادمى هذا.

بانداروس : أصاب! كان غاضبًا وأعرف السبب أيضًا. لسوف يقاتل اليوم بضراوة. وأنا على ثقة من ذلك. (**يصرف ألكسندر بإشارة من يده**). . ٥٥

(**يخرج ألكسندر**)

ولن يتأخر طرويلوس كثيرًا عنه. فلينتبه الجميع إلى طرويلوس! وأنا على ثقة من ذلك أيضًا!

كريسيدا : عجبًا! هل هو غاضب أيضًا؟

بانداروس : مَنْ؟ طرويلوس؟ إنه أفضل من هكتور. ٦٠

كريسيدا : يا لجوبيتر! لا وجه للمقارنة!

باندا روس : ماذا؟ تقصدين مـا بين طرويلوس وهكتور؟ هل تعرفين الرجل الحق حين تشاهدينه؟

كريسيدا : نعم! إن كنت شاهدته من قبل وعرفته.

باندا روس : إذن أقول إن طرويلوس هو طرويلوس الحق. ٦٥

كريسيدا : إذن تقول بما أقول! فإننى واثقة أنه ليس هكتور.

باندا روس : بل يختلف هكتور عن طرويلوس اختلافًا شاسعًا.

كريسيدا : لقد أنصفت كُلاًّ منهما، فكل منهما كما خُلق عليه.

باندا روس : كما خُلق عليه؟ وا أسفا على طرويلوس المسكين! ليته كان كذلك! ٧٠

كريسيدا : بل هو كذلك.

باندا روس : والشرط أن أرحل حافى القدمين إلى الهند!

كريسيدا : إنه ليس هكتور.

باندا روس : كما خُلق عليـه؟ لا ليس كما خُلق عليه! ليته كان كـما خُلق عليه! أعنى، أن الأرباب من فَوْقِنا، ولابد للزمـان أن يحنو عليه أو يقطع رجاءه! أعنى أن طرويلوس - أعنى - ليت قلبى كـان فى جسدها. لا! هكتور ليس أفضل من طرويلوس. ٧٥

كريسيدا : لا تؤاخذنى.

باندا روس : إنه أكبر سِنًّا منه.

كريسيدا : اسمح لى! اسمح لى! ٨٠

پانداروس : الآخر لم ينضج بعد! سوف يتغير رأيك حين ينضج. لن يستطيع

هكتور أن يتمتع بذكاء طرويلوس فى المستقبل القريب.

كريسيدا : لن يحتاج إليه فلديه ذكاؤه الخاص.

پانداروس : ولكنه يفتقر إلى شمائله. ٨٥

كريسيدا : غير مهم.

پانداروس : وإلى وسامته.

كريسيدا : لن تصلح له، فوسامته أبهى.

پانداروس : لا تستطعين الحكم الصائب يا بنت أخى. لقد أقسمت هيلين نفسها

بذلك منذ يومين ولو أن طرويلوس أسمر الوجه - فذاك هو الواقع، ٩٠

لابد لى أن أعترف - بل ليس أسمر حقا -

كريسيدا : لا! مجرد أسمر!

پانداروس : أقسم، إن أردنا الحق، أسمر وغير أسمر.

كريسيدا : إن أردنا الحق، صحيح وغير صحيح!

پانداروس : امْتَدَحَتْ وجهه فوق وجه پاريس. ٩٥

كريسيدا فى وجه پاريس سمرة كافية.

پانداروس : فعلاً.

كريسيدا : إذن فإن سمرة طرويلوس أشد من اللازم. إن كانت امتدحته فوق

وجه پاريس كما تقول، فلابد أن وجه طرويلوس يفوقه، ولما كانت

سمـرة باريس كافيـة، والآخر يفوقـه، فالمدح بالتفـوق ينفى حُسْنَ ١٠٠
الوجه. فكأنى بلسان هيلين الذهبى يمتـدح طرويلوس بسبب احمرار
الأنف!

باندراوس : أقسم لك إنى أظن أن هيلين تحبه أكثر من باريس.

كريسـيدا : إذن فقد انفلت عيار هذه اليونانية المرحة! ١٠٥

باندراوس : لا بل أؤكـد صحـة ما قلت، إذ جـاءت إليه منذ يومين فى النـافذة
المستـديرة - وأنت تعلمين أن لحـيته لا يزيـد الشعر بهـا عن ثلاث
شعرات أو أربع -

كريسـيدا : حقـا! أبسط قواعد الحسـاب، كالتى يستـعملها السـاقى فى الحان،
تكفى لمعرفة مجموع ما لديه. ١١٠

باندراوس : لا شك أنه صغـير السِّن ولكنه يستطيع أن يحـمل أثقالاً تزيد ثلاثة
أرطال عما يحمله أخوه هكتور.

كريسـيدا : أهو رجل بالغ الصغر وحَمَّالٌ بالغ الكبر؟

باندراوس : ولكنْ - حتى أثبت لك أن هيلين تحبه - أقـول إنها جاءته ووضعت
يدها البيضاء على ذقنه التى شقها طابع الحُسْن - ١١٥

كريسـيدا : رحماك يا چونو بنا! وكيف شُقَّتْ ذقنه؟

باندراوس : تعرفين أن بها غمازًا. أعتقد أن ابتسامته تناسبه أكثر من أى رجل فى
فريچيا كلها!

كريسيدا : لديه ابتسامة جسورة؟

باندروس : توافقيننى؟ ١٢٠

كريسيدا : نعم! مثل ابتسامة سحابة تحاول السطوع فى سماء الخريف!

باندروس : بل أنت هازلة! ولكن، حتى أثبت لك أن هيلين تحب طرويلوس -

كريسيدا : سوف تثبت أن طرويلوس قادر على الوقوف واجتياز الاختبار، إن كان ذلك ما تريد إثباته. ١٢٥

باندروس : طرويلوس؟ إنه لا يقدرها بأكثر مما أقدر بيضة فاسدة!

كريسيدا : إن كنت تحب بيضة فاسدة حبك للرأس الفارغ، فسوف تأكل الأفراخ قبل أن يفقس البَيْض!

باندروس : لا أملك إلا أن أضحك كلما تذكرت كيف داعبت ذقنه. والحق أن ١٣٠ عندها يدًا بيضاء رائعة. ولابد لى أن أعترف -

كريسيدا : تعترف دون آلة التعذيب؟

باندروس : بل إنها تركز جهدها فى البحث عن شعرة بيضاء فى ذقنه. ١٣٥

كريسيدا : وا أسفا على الذقن المسكين! كثير من البثور أغزر منه شعرًا!

باندروس : وعلت أصوات الضحك كثيرًا! إذ ضحكت الملكة هيكوبا حتى فاضت عيناها -

كريسيدا : بدموع تنم على قلب حجرى!

باندروس : وضحكت كاساندرا - ١٤٠

كريسيدا : ولكن النار كانت أكثر اعتدالاً تحت إناء العينين. هل فاضت عيناها بدموع أيضًا؟

باندروس : وضحك هكتور.

كريسيدا : وعلام كان كل هذا الضحك؟

باندروس : عجبًا! على الشعرة البيضاء التى لمحتها هيلين على ذقن طرويلوس. ١٤٥

كريسيدا : لو كانت خضراء لضحكتُ أنا أيضًا.

باندروس : لم يضحكوا على الشعرة بقدر ما ضحكوا على إجابته الطريفة. ١٥٠

كريسيدا : وما كانت إجابته؟

باندروس : قالت: "لا يوجد فى ذقنك هنا إلا اثنتان وخمسون شعرة، إحداها بيضاء".

كريسيدا : هذا سؤالها.

باندروس : صحيح. لا شك فى هذا. وقال هو:" اثنتان وخمسون شعرة، ١٥٥ إحداها بيضاء، فالشعرة البيضاء أبى، وسائر الشعرات أبناؤه". فصاحت هى قائلة "رحماك يا جوبيتر! وأى هذه الشعرات باريس، روجى؟" فقال هو "الشعرة ذات الفرعين! فهما قرنا الديوث! ١٦٠ انزعيها وأعطها له!" ولكن أصوات الضحك تعالت، واحمرت وجنة هيلين خجلاً، وغضب باريس غضبًا شديدًا، وظل الباقون يضحكون ضحكًا فاق كل الحدود.

كريســيدا : دعك من هذا الآن فقد قضينا فيه وقتًا طويلاً.

بانداروس : الواقع يا بنت أخى أنى كنت حادثتك أمس فى موضوع. أرجوك أن تفكرى فيه. ١٦٥

كريســيدا : إنى أفكر فيه فعلاً.

بانداروس : أقسم إن ما ذكرته صحـيح. وسوف يذرف فيك الدمع كأنما ولد فى إبريل شهر المطر!

كريســيدا : وسوف تنبت أوراقى بماء دموعه مـثل النباتات الشائكة فى مايو ذروة الربيع! ١٧٠

(يدوى صوت بوق يعلن تراجع المقاتلين)

بانداروس : اسمعى! إنهم يعـودون من الميدان. هل نقف هنا فى مقدمـة الشرفة ونراهم فى أثناء مـرورهم صوب قـصر "إلْيُوم"؟ هيا يا ابنة أخى الجميلة! هيا يا كريسيدا يا بنت أخى الحلوة!

كريســيدا : كما تريد. ١٧٥

بانداروس : هنا هنا! هذه بقعة ممتازة. نسـتطيع أن نشاهدهم منها بكل وضوح. سوف أصفهم لك وأذكـر أسماءهم وهم يمرون بنا، لكننى أريد أن تلتفتى إلى طرويلوس أكثر من سواه.

(يدخل إينياس ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

كريســيدا : (تهمس) اخفض صوتك!

باندازوس : هذا إينياس! أليس رجلاً رائعًا؟ إنه أحد زهور طروادة، وثقى فيما أقول، ولكن انتظرى طرويلوس، فسوف ترينه حالاً. ١٨٠

(يدخل أنتينور ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

كريسيدا : من هذا؟

باندازوس : هذا أنتينور. ذكاؤه وقاد، وأؤكد لك، ورجولته كاملة، ومن بين من يصدرون أصوب الأحكام فى طرواده على الإطلاق، وهو وسيم جذاب. متى يأتى طرويلوس. سوف أريك طرويلوس حالاً! وإذا رآنى فسوف ترينه وهو يعطينى إشارة. ١٨٥

كريسيدا : يعطيك إشارة مثلما نعطى المغفلين؟

باندازوس : سوف ترين. ١٩٠

كريسيدا : لو أعطاك إياها صدقت الآية "كل من عنده يُعْطى المزيدا"

(يدخل هكتور ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

باندازوس : هذا هكتور! هذا، هذا، انظرى، هذا هو! يا له من رجل! تقدم ثابت الخطى يا هكتور! ذلك رجل رائع يا بنت أختى! يا هكتور الرائع! انظرى بهاء طلعته! يا له من سمح المحيا! أليس رجلاً رائعًا!؟ ١٩٥

كريسيدا : قطعًا، رجل رائع!

باندازوس : توافقيننى؟ إنه يثلج قلب المرء. انظرى الندوب فى خوذته، انظرى

إليها، هل ترينهـا؟ انظرى إليها، إنها آثار الطعـان وما هى بالهزل!

من المحال أن ينفى أحد، كما يقولون، أنها آثار الطعان! ٢٠٠

كريسـيدا : وهل هى من تأثير السيوف؟

باندا روس : سيوف أو أى شـىء فإنه لا يحفل ولو نازله الشيطان، فـالكل سواء عنده. قسمًـا بعين الرب التى لا تنام إنه يثلج قلب المرء. وها هو ذا باريس قادم! ها هو ذا باريس قادم!

(يدخل باريس ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

انظرى يا بنت أخى! أليس ذلك رجلاً شهـمًا أيضًا؟ إنه رجل رائع! ٢٠٥

من قال إنه عـاد جريحًـا إلى منزله اليوم؟ إنه ليس جـريحًا. فـعلاً سـوف يثلج ذلك قلب هيـلين اليـوم. ليـتنى أرى طرويلوس الآن! سرعان ما تشاهدين طرويلوس.

(يدخل هيلينوس ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

كريسـيدا : من هذا؟ ٢١٠

باندا روس : هذا هيلـينوس. أعـجب أيـن طرويلوس؟ هذا هيلـينوس. أظن أن طرويلوس لم ينزل الميدان اليوم. هذا هيلينوس.

كريسـيدا : هل يستطيع هيلينوس القتال يا عمى؟

باندا روس : هيلينوس؟ لا - نعم، يستطـيع القتال إلى حد مـا. إنى أعجب أين ٢١٥

طرويلوس. أنصتى! ألا تسمعين الناس تصيح 'طرويلوس'؟ إن
هيلينوس كاهن.

كريسيدا : من ذاك الذى يسترق الخطى هناك؟

(يدخل طرويلوس ويمر فوق المسرح نحو باب الخروج)

بانداروس : أين؟ هناك؟ هذا ديفوبوس . . هذا هو طرويلوس! ذاك هو الرجل
الحق! فعلاً! طرويلوس الرائع، أمير الفروسية! ٢٢٠

كريسيدا : اسكت لا تفضحنا اسكت!

بانداروس : تأمليه شاهديه! يا طرويلوس الرائع! تفرسى فيه يا بنت أخى!
وانظرى الدم على سيفه، وكيف تزيد الندوب فى خوذته على ندوب ٢٢٥
هكتور! وكيف يبدو وكيف يسير! أيها الشاب الرائع! إنه لم يبلغ
الثالثة والعشرين بعد! تقدم بخطى ثابتة يا طرويلوس تقدم! لو
كانت لى أخت من ربات الجمال الثلاث، أو ابنة لإحدى الربات،
لخيرته أيهن يريد. أيها الرجل الرائع! باريس؟ إن باريس بالقياس
إليه طين! وأؤكد أن هيلين تود استبداله بباريس، وتدفع المال فى ٢٣٠
المقايضة أيضًا!

(يدخل جنود عاديون ويمرون فوق المسرح من باب الخروج)

كريسيدا : ها قد أتى آخرون.

بانداروس : حمير، حمقى، بلهاء، تبن وقشور، حثالة منبوذة! كأنما جاء المرق

بعد اللحم! لى أن أحيا وأموت فى عينى طرويلوس! لا تنظرى بعد
الآن! قد ذهبت العِقْبَانُ، وما هؤلاء إلا غِربْان منوعة، غربان ٢٣٥
منوعة! أوثر أن أكون رجلاً مثل طرويلوس على أن أكون أجاممنون
وسائر رجال اليونان.

كريسيدا : من بين رجال اليونان أخيليس، وهو رجل أفضل من طرويلوس.

بانداروس : أخيليس؟ عتَّالٌ حمَّالٌ بل من دواب الحمل. ٢٤٠

كريسيدا : عجبًا! عجبًا!

بانداروس : "عجبًا عجبًا"؟ ألا تستطعين التمييز على الإطلاق؟ أما لديك
عيون؟ ألا تعرفين ما يكون الرجل؟ أليس كرم المحتد، والوسامة،
وحُسْنُ القوام، وطيب الحديث، والرجولة، والعلم، والتهذيب، ٢٤٥
والفضيلة، والشباب، وكرم النفس وما إلى ذلك بمثابة الملح والبهار
اللذين يجعلان للرجل مذاقًا حسنًا؟

كريسيدا : كأنه قطع الفاكهة المخلوطة التى تُحْشَى بها الفطيرة، ثم تخبز دون
إضافة البلح، وتخرج وقد فات موعد صلاحية الرجل!

بانداروس : يا لك من امرأة هازلة! لا يعرف المرء بأى قلاعٍ تحمين حصنك. ٢٥٠

كريسيدا : أستعين بظهرى لأحمى بطنى، وبلماحيتى لأحمى حبائلى،
وبكتمانى لأحمى شرفى، وبقناعى لأحمى جمالى، وبِكَ للدفاع
عن كله، وفى جميع هذه القلاع أحتمى، ولدىَّ ألف رقيب يسهر
على أمنى. ٢٥٥

باندراوس : اذكرى أحد الرقباء.

كريسيدا : لا! بل سأرقبك أنت فى سبيل ذلك! وذلك من أهم مهام الرقابة الساهرة. فإذا عجزت عن الاحتماء ممن لم أتمكن من ضربه، راقبتك حتى أمنعك من إفشاء تعرضى للهجوم - إلا إن كان أثر الهجوم بارزًا يتعذر إخفاؤه، فعندها تتعذر الرقابة الساهرة! ٢٦٠

باندراوس : يا لك من امرأة!

(يدخل غلام طرويلوس)

الغلام : يا سيدى. مولاك يريد التحدث إليك فى الحال.

باندراوس : أين؟

الغلام : فى دارك. حيث يخلع دروعه. ٢٦٥

باندراوس : أيها الغلام الطيب.. قل له إنى قادم.

(يخرج الغلام)

أخشى أن يكون قد جرح. إلى اللقاء يا بنت أخى الكريمة.

كريسيدا : إلى اللقاء يا عمى.

باندراوس : سأعود إليك يا بنت أخى بعد قليل

كريسيدا : حتى تُحْضِرَ لى يا عمى؟ ٢٧٠

باندراوس : نعم! حتى أحضر لك أمارة من طرويلوس.

كريسيدا : وبالأمارة نفسها أقول أنت قواد.

(يخرج باندراوس)

(وحدها على المسرح)

هى الألْفَاظُ والأيْمانُ والهَدَايَا والدُّمُوعُ أو قَرابينُ الغَرَامْ

يأتِى بها هذا هُنا لكىْ ينالَ غيرُه المَرَامْ!

لكنَّنِى أرَى الذى يَزِيدُ ألْفَ مَرَّةٍ فى طُرُوْيلُوسْ ٢٧٥

عَمَّا أرَى بِمِرآةِ المَدَائِحِ التى يَأْتِى بها پانْدَارُوسْ

لكنَّنى سأُمْسِكْ! فإنَّما النساءُ كالمَلاَئِكَةْ. . أثناءَ خَطْبِ الُودّ

وما يُنَالُ يَفْقِدُ قيمتَهْ! فَجَوْهَرُ السُّرورِ فى الكِفَاحِ بلْ والصَّدّ

ما أجْهَلَ المَحْبُوبَةَ التى يَغيبُ عنها ما ذَكَرْتُهْ

فإنما تَزِيدُ قيمةُ المطلوبِ فى عَيْنِ الرِّجَالِ عن حَقِيقَتِهْ ٢٨٠

وهل عَرَفْتَ أُنْثَى لَمْ تَجِدْ جَمَالَ حُبٍّ فَائقًا لأقْصَى حَدّ

إنْ حَثَّتِ الرَّغْبَةُ حَامِلَ الهَوَى عَمَّا يكونُ فيما بَعْد؟

وهكـذا فإنَّنى أُعَلِّـمُ البَنَاتَ عِنْدَنَا دَرْسَ الغَـرَامِ الأمْثَلْ

مَنْ فَازَ أَمْلَى سَطْوَتَهْ! ومَنْ يَظَلُّ طَالبًا عَلَيْه أنْ يَتَوَسَّلْ

إذَنْ فَرَغْمَ أنَّ قَلْبِى يَحْمِلُ الغَرَامَ ثَابِتًا ويُضْمِرُهُ ٢٨٥

فَلَنْ يَلُوحَ فـى عَيْنِى الخَبِـئُ مِنْهُ كىْ لاَ أُظْهِـرَهْ

(تخرج)

المشهد الثالث

(المنظر: معسكر اليونان، يسمع دوى بوق يعلن قدوم كبار الشخصيات. يدخل أجاممنون، ونسطور ويوليسيس، وديوميد، ومنيلاوس، وغيرهم)

اجاممنون : يا أُمَرَاءُ!

أىُّ أسىً صَبَغَ الخَدَّ بِصُفْرَةٍ يَرَقَانٍ فيكمْ؟

قد يَبْنِى الأَمَلُ مَقَاصِدَ عُظْمَى فى كُلِّ الأَعْمَالِ علَى

وَجْهِ الأَرْضِ ولكنْ نَعْجَزُ عَنْ تحقيقِ الهَدَفِ المَنْشُودِ الأَكْبَرِ

إذْ تَعْتَرِضُ السُّبُلَ عَوَائِقُ وكَوارِثُ ذَاتُ جَسَامَةْ - ٥

فيما نَزْعَاهُ ونُنْشِئُهُ مِنْ أَعْمَالٍ كُبْرىَ -

كالعُقَدِ البَارِزَةِ إذَا اجْتَمَعَتْ بعضُ عُصَارات نَبَاتٍ

بِعُرُوقِ الشَّجَرةِ واصْطَدَمَتْ فأصَابَتْ بالدَّاءِ فُرُوعَ صَنُوبَرْ

وبذاك تُحَوِّلُ تيَّارَ نُمُوِّ خلاَيَاهَا وتُضِلُّ طَرِيقَهْ.

لَيْسَ الأَمْرُ جَدِيدًا يا أُمَرَاءُ عَلَيْنا إذْ نَعْرِفُ ١٠

أنَّا أَخْفَقْنَا فى تَحْقِيقِ الغَايَةِ حتى الآنْ.

ما زالتْ طُرْوَادَةُ صامدةَ الأَسْوارِ هُنَا بَعْدَ حِصَارٍ

دامَ سِنِينًا سَبْعًا وكذلك نَعْرِفُ أن جَمِيعَ الأَعْمَالِ السَّابِقَةِ

وقد سَجَّلْنَاهَا، أثْبَتَت الخبرةُ كمْ مَالَتْ وانْحَرَفَتْ
وكمْ كانتْ تَبْتَعِدُ عَنِ المَرْمَى المَنْشودِ وعَنْ ١٥
تَجْسِيدِ الهَدَفِ المُتَصَوَّرِ فى الأذْهَانْ -
وَاهِبِها صُورَتَها المُتَخَيَّلَةَ الأُولى! فلماذا يا أُمَرَاءُ إذَنْ
يكسو الخَجَلُ خُدُودَكمو ظانِّين بأنَّ جُهُودَ أيَادِينَا
تَدْفَعُنَا لِلْخِزْى ولِلْعَارِ ولَيْسَتْ فى الواقِعِ إلا ضَرَّاءَ مَدِيدَةْ
يَبْلُونَا جُوفُ بها أو يَمْتَحِنُ بها هذا الرَّبُّ الأعْظَمُ ٢٠
مِقْدَارَ ثَبَاتِ سَواعِدِنا ومُثَابَرَةِ رِجَالِ اليُونَانْ؟
جَوْهَرُ مَعْدِننا الخَالِصُ لا يَتَكشَّفُ إنْ أقْبَلَتِ الدُّنْيا!
فإذا ابْتَسَمتْ رَبَّةُ أقْدارِ الكَوْنِ لَنا لَمْ يَظْهَرْ فَرْقٌ
ما بَيْن شُجَاعٍ وجَبَانٍ، وَحَكيمٍ ومُغَفَّلْ،
وتَسَاوَى الصُّلْبُ مع اللَّيِّنِ والعَالِمُ بالجاهِلِ وتَقَارَبَ كُلٌّ مِنْهُمْ! ٢٥
أمَّا إنْ عَبَسَتْ فانْطَلَق عُبُوسُ الرَّبَّةِ ريحًا شَعْوَاءَ وعَاصِفَةْ
بَرَزَ رَسُولُ التمييزِ بِمِرْوَحَةٍ فى يَدِهِ عَاتِيَةٍ وعَرِيضَةْ
تَنْفُخُ فوقَ الكُلِّ وتَذْرُو كُلَّ خَفِيفٍ فى الجَوِّ وتَسْتَبْعِدُهُ
أمَّا ذُو الثِّقَلِ وذُو الوَزْنِ القَيِّمِ فيظلُّ بِمَوْقِعِهِ
يُرْجِحُهُ فَضْلُ سَجَايَاهُ الجَمَّةِ لا يَخْتَلِطُ بِغَيْرِهْ. ٣٠

نسطور : أقولُ بَعْدَ الاحتِرَامِ الوَاجِبِ الذى أُكِنُّهُ للمَقْعَدِ السَّامى المُنَزَّهِ

الذى نَزَلْتَ فيه يا أَجَامِمْنُونُ إننى - أنا نِسْطُورُ - سَوْفَ
أَشْرَحُ الذى ذَكَرْتُموهُ آخرًا. ففى مُصاولَةِ القَدَرْ
يكونُ الامتحانُ الحقُّ للرجالْ. فعندما يكونُ ماءُ البَحْرِ سَاكِنًا
كَأَنَّهُ الحَصِيرُ كمْ مِنَ القَوَارِبِ الصَّغيرَةِ التى تُضَاهِى اللُّعَبْ ٣٥
تَجْرِى جَسُورَةً مِنْ فَوْقِ صَدْرِهِ الحَلِيمْ -
جَنْبًا إلى جَنْبٍ معَ السَّفَائِنِ العُظْمىَ الأَشَمّ!
أمَّا إذا تَنَمَّرَتْ رِيحُ الشَّمَالِ "بُورْيَاس" الخَبِيثَةْ
فَأَغْضَبَتْ وهَيَّجَتْ "ثِيتِيس" رَبَّةَ البَحْرِ الرَّقِيقَةْ
سَرْعَانَ ما تَرىَ السَّفَائِنَ التى اشْتَدَّتْ ضُلُوعُهَا تَشُقُّ فى ٤٠
جِبَالِ المَوْجِ دَرْبَها وثَّابَةً ما بَيْنَ هذا الماءِ والسَّمَاءْ
كأنَّها جَوَادُ پِيرسِيُوسْ! وأَيْنَ وَلَّتْ هذه القَوَارِبُ الصَّفِيقَةُ
التى كانت بأجْنَابٍ ضَعِيفَةٍ ومِنْ هُنَيْهَةٍ بلا دِعَامَاتٍ تُنَافِسُ العَظَمَةْ؟
ابْحَثْ تَجِدْهَا قَدْ أَوَتْ هَرَبًا إلى المَرْفَأْ
أو أنَّهَا غَدَتْ بِفِيهِ رَبُّ البَحْرِ نِبْتُونَ العَظِيمِ لُقْمَةً سَائِغَةً! ٤٥
وهكذا إذا هَبَّتْ عَوَاصِفُ الأَقْدَارِ فَرَّقَتْ ما بَيْنَ مَظْهَرِ الشَّجَاعَةْ
وبَيْنَ صَادِقِها! إذْ إنَّهُ فى الشَّمْسِ حين يَسْطَعُ الحَظُّ الحَسَنْ
تَضِيقُ أَبْقَارُ الحُقُولِ بالذُّبَابِ ضِيقًا فوقَ خَوْفِهَا مِنَ النَّمِرْ
لكنَّما إنْ هَبَّتِ الرِّيَاحُ مُقاصِفَاتٍ قَاصِمَةْ

فَأَرْكَعَتْ جُذُوعَ فَارِعِ البَلُّوطِ ذى العُقَدْ ٥٠

وفَرَّ منها ذلك الذُّبَابُ يطلبُ الظِّلاَلْ

إذَا الشُّجَاعُ قد أثَارَهُ الغَضَبْ. . ويَسْتَجِيبُ لِلْغَضَبْ!

وإذْ بِهِ يَرُدُّ رَدًا صِيغَ مِنْ نَفْسِ النَّغَمْ. . على إهَانَةِ القَدَرْ!

يوليسيس : أجاممنون! يا قَائدَنَا الأَعْظَمْ! يا عَصَبَ اليُونَانِ وسَاعِدَهَا، ٥٥

يا قَلْبَ رِجَالِ الجَيْشِ وأَنْفَاسَهْ! بَلْ روحٌ لَيْسَ لَهُ إلاَّ إيَّاها!

يا مَنْ يَجِبُ عَلَيْنا صَوْغُ طِبَاعِ الكُلِّ وأَذْهَانِ الكُلِّ على صُورَتِهِ

أَرْجُو أنْ تَسْمَعَ ما أَحْكِيهِ أنا. . يُولِيسِيس.

(إلى أجاممنون) يا أعلاَنَا جَبَرُوتًا لمكانِكَ ولِسُلْطَانِكْ. ٦٠

(إلى نسطور) يا أَكْثَرَنا تَبْجِيلاً لِوَقَارِكَ ولِحِكْمَةِ شَيْخُوخَتِكْ.

إنِّى أُعْرِبُ عنْ تَقْدِيرى واسْتِحْسَانِى لِكَلاَمِكُمَا كُلِّهْ

فحديثُ أجاممنونَ جَدِيرٌ أنْ تَرْفَعَهُ أَيْدِى اليُونَانِ جَمِيعًا

مَنْقُوشًا فوقَ نُحَاسٍ وحَدِيثُكَ يا نِسْطُورُ جَلِيلٌ

يَحْكِى ما جَلَّلَ رَأْسَكَ مِنْ شَعْرٍ فِضِّىٍّ ٦٥

وجديرٌ أنْ يَرْبِطَ آذانَ اليُونَانِ إلَيْهِ بِرِبَاطِ هَوَاءِ

فى قُوَّةِ مِحْوَرِ هذا الكَوْنْ. . حَيْثُ تدورُ سَمَاءُ الدُّنْيا حَوْلَهْ!

فَلِسَانُ الرَّجُلِ لِسَانُ الخِبْرَةْ! لكنْ أَرْجُو كُلاًّ مِنْ هذَيْن -

ذِى العَظَمَةِ وكذلك ذى الحِكْمَةِ - أنْ يَسْتَمِعَ إلى يوليسيس!

اجاممنون : قُلْ ما عِندَكَ يا صَاحِبَ إيثَاكَا! نحنُ علَى ثِقَةٍ أنْ ٧٠
لنْ تَنفَرِجَ الشَّفَتَانِ عنِ اللَّغْوِ الفَارِغِ أو عَنْ مَعْنىً لا يُغْنِى
ثِقَةٌ ليسَ تَقِلُّ عنِ الثِّقَةِ بأنَّ المتكبرَ والأحْمَقَ ثِيرسِتيس
لَنْ يُخْرِجَ إنْ فَتَحَ الفكَّيْنِ بِكُلٍّ فَسَادِهِما
أىَّ جَمَالٍ فى الجَرْسِ ولا فِكْرًا حَسَنًا أو نَبْأَةَ عَرَّافْ.

يوليسيس : طُرْوَادَةُ يا صَحْبُ لا تَزَالُ فَوْقَ رُكْنِهَا قَائِمَةً! وكانَ فى مَقْدُورِنا ٧٥
إسْقَاطُها، وكانَ فى مَقْدُورِنَا حِرْمَانُ سَيْفِ هكتورَ العَظِيمِ صَاحِبَهْ
لولاَ الذى أسُوقُهُ هُنا مِنَ الأسْبَابْ:
إنَّا تَجَاهَلْنا حُقُوقَ صَاحِبِ السُّلْطَانْ!
كمْ مِنْ خِيَامٍ قد خَلَتْ بِمَوَاقعِ اليُونَانِ فَوْقَ السَّهْلِ؟
عَدَدٌ يُجَارِى ما لَدَيْنا مِنْ خُصُومَاتٍ خَلَتْ مِنَ المَعْنَى! ٨٠
إنْ لَمْ يكُنْ زَعِيمُنَا مِثْلَ الخَلِيَّةِ التى يَعِيشُ فيها النَّحْلُ والتى
يعودُ كُلُّ عاملٍ إليها بالرَّحِيقِ فى جَوْفِهْ. . فأىُّ شُهْدٍ نَنْتَظِرْ؟
إذا حَجَبْتَ ما يُمَيِّزُ الرِّجَالَ مِنْ مَرَاتِبٍ بأقْنِعَةْ
فإنَّ أحْقَرَهُمْ سَيَبْدُو سَامِيًا بَهِيًّا!
إنَّ السَّمَاءَ نَفْسَها وكُلَّ كَوْكَبٍ والأرْض - ٨٥
كُلٌّ يُرَاعِى مَبْدأَ المَرَاتِبِ المُحَدَّدَةْ. . والسَّبْقَ والمَنَازِلَ المُقَدَّرَةْ. .
وسُنَّةَ الثَّبَاتِ والمَدَارِ والتَّنَاسُبِ الدَّقِيقِ والفُصُولِ والأشْكَالْ!

كُلٌّ يُؤَدِّي وَاجبًا مُرَاعِيًا ما اعْتَادَهُ وَفْقَ النِّظَامِ الصَّارِمْ!
والشَّمْسُ هذا الكَوْكَبُ البَهِيُّ واللَّألاءُ
تَسْتَوِى مِنْ فَوْقِ عَرْشِهَا الشَّرِيفِ وَحْدَهَا فَوْقَ الجَمِيعْ! ٩٠
وإنها لَتُلْقِى وهى تَجْرِى بَيْنَ هذه الأفْلاَكِ نَظْرَةً
كالبَلْسَمِ الذى يُعَالِجُ الذى نَلْقَاهُ منْ كَوَاكِبِ النُّحوسِ
ثم تُصْدِرُ الأوَامِرَ العُلْيَا كأنَّها المَلِيكُ
إنْ خَيْرًا وإنْ شَرًّا ودُونَمَا اعْتِرَاضْ! أمَّا إذَا
شَرَدَتْ كَوَاكِبُ السَّمَاءِ فى اخْتِلاَطِ آثِمٍ يُخَلِّفُ الفَوْضى ٩٥
فأىُّ أوْبِئَةٍ تَحُلُّ أىُّ فِتْنَةٍ وغيرُ ذاك مِنْ نُذُرْ!
كمْ مِنْ هِيَاجٍ فى البِحَارِ مِنْ زَلاَزِلٍ فى الأرْض!
مِنَ اضْطِرَابٍ فى الرِّيَاحِ واخْتِلاَفٍ فى طَبِيعَةِ الأجْوَاءْ!
مِنَ الهَوْلِ العَظِيمِ والمَخَاوِفِ التى تُمَزِّقُ اتِّسَاقَ الدَّوْلَةِ!
كمْ مِنْ شُرُودٍ عَاصِفٍ يَشُقُّ وَحْدَةَ الأهْلِينَ بلْ ١٠٠
يُدَمِّرُ الهُدُوءَ والوِفَاقَ أوْ يَجتَثُّهُ ويُفَتِّتُهْ!
إنْ زُلْزِلَتْ مَرَاتِبُ الجَمِيعِ اهْتَزَّ ذاكَ السُّلَّمُ الذى يَرْقَى بِنَا
إلى عَلاَءِ الشَّأْنِ فاعْتَلَّ العَمَلْ! وكيفَ يَهْتَدى
لِلْمَوْقِعِ الصَّحِيحِ كُلُّ مُجْتَمَعْ؟ وكُلُّ صَفٍّ مَدْرَسِىٍّ أو نِقَابَةٌ مَدَنِيَّةْ؟
أو التِّجارَةُ السِّلْمِيَّةُ التى تَدُورُ بَيْنَ بُلْدَانٍ بَعِيدَةٍ عَبْرَ البِحَارْ؟ ١٠٥

أو حَقُّ الابنِ الأكبرِ الوحيدُ فى الميراثِ بالمَوْلدْ؟ أو امْتيازُ أبْنَاءِ الكرامْ؟
وما سَبيلُ إقْرَارِ امتْيَازِ كُلِّ شَيْخٍ أو ذَوِى التِّيجَانِ والصَّوَالجْ -
أو الذين كُلِّلُوا بالغَارْ - من دُونِ أنْ نُراعِىَ المَرَاتبْ؟
إنَّا إذَا تَجَاهَلْنَا المَرَاتبْ. . أو قُلْ إذا لَمْ تَنْضَبِطْ أنْغَامُ ذلك الوتَرْ
فلنْ يكونَ بَعْدَهُ سِوَى النَّشَازِ الصَّارِخِ! ويُصْبِحُ العَدَاءُ سُنَّةً ١١٠
فى كُلِّ شَىْءٍ! وسوفَ يَعْلُو المَاءُ فى البِحَارِ فوقَ كُلِّ سَاحِلٍ
كيما يُحيلَ أرْضَنَا ذاتَ الصَّلاَبَةِ لُقْمَةً بَليلَةً
فى كأْسِ ذاك اليَمِّ! وعِنْدَهَا يَسُودُ صَاحِبُ الجَبَرُوتِ غَاشِمًا
على الضُّعَفَاءْ! وعِنْدَهَا يَصُكُّ الابْنُ العَاقُّ وَالِدَهْ. .
ويَقْتُلُهْ! وعندها يكونُ الحَقُّ لِلْقُوَّةْ! ١١٥
أو قُلْ سَنَفْقِدُ التَّمْييزَ بين الحَقِّ والبَاطِلْ
إذْ يَفْقِدَانِ اسْمَيْهِما! والعَدْلُ لا يكونُ إلاَّ مِنْ
تَنَاحُرِ الضِّدَّيْن أبَدًا! بلْ تَفْقِدُ العَدَالَةُ اسْمَهَا كذلكْ.
وعندها سَتَنْتَهِى الأشْيَاءُ كُلُّها إلى السُّلْطَةْ
ويَنْتَهِى التَّسَلُّطُ المذكورُ بالإرَادَةِ التى سَتَغْدو شَهْوَةً ١٢٠
والاشْتِهَاءُ ذِئْبٌ مُفْتَرِسْ! يَجْتَاحُ أهْلَ الأرْضِ
مَدْعُومًا بما لَدَيْه مِنْ إرَادَةٍ ومِنْ سُلْطَةْ!
والذِّئْبُ لَنْ يَلْبَثَ أنْ يَزْدَرِدَ الدُّنْيا

وينْتَهِى أخيرًا بالْتِهَامِ نَفْسِه! اجاممنون أيُّها العَظِيم!

إذا أصَابَ الاخْتِنَاقُ سُنَّةَ المَرَاتِبْ ١٢٥

سادَ العَمَاءُ ثُمَّ سَادَتِ الفَوْضَى عَلَى أثَرِهْ

وإنما التَّجَاهُلُ الذى نُبْدِيه للمرَاتِبْ

هو الذى يَعُودُ القَهْقَرَى بكُلِّ خُطْوَةٍ لنا ونَحْنُ نَبْغِى الارْتِقَاءْ!

إنْ أظْهَرَ المَرْؤُوسُ الاحْتِقَارَ لِلْقَائِدْ

وأظْهَرَ الذى يَلِى المَرْؤُوس الاحْتِقَارَ لَهْ ١٣٠

وأظْهَرَ الذى يَلِيهِ فى المَكَانَةِ احْتِقَارًا للذى مِنْ فَوْقِهِ مُبَاشَرَةْ

على غِرَارِ تلكَ الخُطْوَةِ المُعْتَلَّةِ الأُولى التى

خَطَاهَا مَنْ يكونُ فَوْقَهُ، تَفَاقَمَتْ مَظَاهِرُ المَرَضْ

وأصْبَحَتْ حُمَّى تَنَافُسٍ حَسُودٍ شَاحِبِ المُحَيَّا بَادِىَ الخَوَرْ!

أمَّا صُمُودُ طُرْوَادَةْ.. فإنما بِفَضْلِ هذه الحُمىَّ وحَسْبُ لا بِفَضْلِ قُوَّتِها! ١٣٥

وهكذا أقُولُ فـى خِتَامِ هذهِ الحِكَايَةِ التى طَالَتْ فَجَاوَزَتْ كُلَّ الحُدُودْ

طُرْوَادَةٌ تَحْيَا بِفَضْلِ ضَعْفِنَا.. أىْ لا بِفَضْلِ قُوَّةٍ وقُدْرَةٍ على الصُّمُودْ

نسطـور : ما أبْلَغَ ما أبْدَى يُولِيسِيسُ مِنَ الحِكْمَةْ

إذْ كَشَفَ عَنِ الحُمىَّ فى هذا الجَيْشِ المُعْتَلِّ جَمِيعًا!

اجاممنون : ما دُمْتَ كَشَفْتَ طَبِيعَةَ هذا الدَّاءِ أيا يُولِيسِيسُ ١٤٠

فأخْبِرْنَا: كيفَ يكونُ دَوَاؤُهْ؟

يوليسيس : إنَّ أخيليسَ الأعْظَمَ - مَنْ تَوَّجَهُ الرأىُ العامُّ عِمَادًا
بَلْ عَضُدًا لجمَيع جُيُوشِ اليُونَانِ - قد اغْتَرَّ
بما يُفْعِمُ أُذُنَيْهِ مِنْ صِيتٍ ذَائِعْ
فغَدَا تيَّاهًا بِمكَانَتِه وبِقِيمَتِه مُضْطَجعًا فى خَيْمَتِه ١٤٥
كَيْمَا يَسْخَرَ مِمَّا نَرْسُمُه مِنْ خُطَطٍ حَرْبِيَّةْ. وبِجَانِبِه پاتْرُوكلُوسْ،
يَضْطَجِعُ هو الآخَرُ فَوْقَ فِرَاشِ الكَسَلِ ومُكْتَفِيًا بِقَضَاءِ سَحَابَةِ يَوْمِهْ
فى إصْدَارِ فُكَاهَاتٍ فَاحِشَةٍ وبَذِيئَةْ
تَصْحَبُها حَرَكَاتٌ هَازِلَةٌ تَقْلِبُ فيها الأَوْضَاعْ،
ويُسَمِّيها ذاكَ النَّمَّامُ مُحَاكَاةً يَبْغِى فيها ١٥٠
تَصْوِيرَ خَصَائِصِنَا بالحَرَكَةِ والقَوْلِ! أحيانًا يا أجاممنونُ الأعظمُ
يَتَقمَّصُ سُلْطَتَك العُلْيا - ما فَوَّضَكَ النَّاسُ هُنا فيه - مِثْلَ مُمَثِّلْ
يَنْحَصِرُ الفِكْرُ لَدَيْهِ فى العُرْقُوبِ ويَتَبَخْتَرُ ظَانًّا أنَّ العَظَمَةَ
تَكْمُنُ فى الإصْغَاءِ إلى قَعْقَعَةٍ مِثْلَ حِوَارٍ مُنْتَظِمٍ
ما بَيْنَ الخَشَبَاتِ على المَسْرَحِ ودَبِيبِ ١٥٥
خطاهُ المُتَبَاعِدَةِ عليها! أمَّا مِقْدَارُ تَصَنُّعِه
فى ذلك فكبيرٌ لا تَمْلِكُ مَعَهُ إلاَّ أنْ تَرْثِىَ لَهْ
وَهْوَ يُمَثِّلُ عَظَمَتَكُمْ فيه! أمَّا إنْ نَطَقَ بِشَىْءٍ
فكأنَّا نَسْمَعُ دَقَّاتِ نَوَاقِيسٍ نَاشِزَةٍ لم تُضْبَطْ

بَلْ لو نَطَقَ عِبَارَاتِ الرَّجُلِ النَّابِيَةَ الوَحْشُ الرَّاعِدُ ١٦٠
- مَنْ نَدْعُوهُ تَايفونْ - لَظَنَنَّا أنَّ الوَحْشَ يُبَالِغُ فيها!
وعلى هذا الهَذَرِ البَارِدِ يَضْحَكُ آخيليس الضَّخْمُ مِنَ الأَعْمَاقْ
ضِحْكَاتِ اسْتِحْسَانٍ عَالِيَةٍ مُتَّكِئًا فَوْقَ فِرَاشٍ ناءَ بِحَمْلِهْ
ويَصِيحُ بِهِ "مُمْتَازْ! هذا أجاممنونٌ حقًا!
مَثِّلْ لى الآنَ خَصَائِصَ نِسْطور! فَتَنَحْنَحْ وتَحَسَّسْ لِحْيَتَكَ الشَّمْطَاءَ ١٦٥
كَشَأْنِ الرَّجُلِ إذا هَمَّ بِإِلْقَاءِ خِطَابٍ مِنْ خُطَبِهِ". ويقومُ
الرَّجُلُ بِذَلِكَ مُفْتَرِقًا فيه عَنِ الوَاقِعِ مِثْلَ الخَطَّيْنِ إذا سَارا
بِتَوَازٍ وكمَا يَخْتَلِفُ الحَدَّادُ الأَسْخَمُ فُولْكَانْ عَنْ زَوْجَتِهِ ڤِينُوس!
لكنَّ الرَّبَّ أَخِيلِيسَ يُصِرُّ علَى التَّهْلِيلِ فيهتفُ "مُمْتَازْ!
هذا نِسْطُورْ حَقًّا! مَثِّلْهُ إذَنْ لى يا پَاتْرُوكْلُوسْ ١٧٠
إنْ هَبَّ لِيَرْتَدِىَ الدِّرْعَ إذَا أُوقِظَ لِلْحَرْبِ بِجُنْحِ اللَّيْلِ!"
وهُنَا حَقًّا تُصْبِحُ سَقَطَاتُ الشَّيْخِ الوَاهِنِ مَصْدَرَ تَسْلِيَةٍ لَهُمَا!
إذ يَسْعُلُ صَاحِبُنَا أوْ يَبْصُقُ أو يَتَحَسَّسُ دِرْعَ الرَّقَبَةِ
بِيَدٍ شَلاَّءَ فَيُدْخِلُ فيها القُفْلَ ويُخْرِجُهُ! وعلَى
هذِى التَّسْرِيَةِ يكادُ يَمُوتُ الفارِسُ حَامِلُ لَقَبِ "الإقْدَامِ" - ١٧٥
مِنَ الضَّحِكِ ويَهْتِفُ "هذا يكْفِى يا پَاتْرُوكْلُوسْ! أو
هَبْنِى أَضْلاَعًا مِنْ فُولاَذٍ إذْ كادَتْ تَنْفَلِقُ الأَضْلاَعُ جَمِيعًا

فى صَدْرِى مِمَّا سَرَّ القَلْبُ به! وعلَى هذَا النَّحْوِ يُشَارِكُ الاثْنَانْ
فى تَشْوِيهِ مَظَاهِرِ قُدْرَتِنَا ومَوَاهِبِنَا وطَبَائِعِنَا بل صُورَةِ كُلٍّ مِنَّا!
ما امْتَزْنَا فيه فُرَادَى مِنْ فَضْلٍ أو ما امْتَازَ المجموعُ بِهِ ١٨٠
مِنْ إنْجَازَاتٍ وتَدَابِيرِ وأوامِرِنا وأسَالِيبِ وِقَايَتِنا!
مِنْ عَادَتِنَا فى الاسْتِنْفَار إلى الحَرْبِ ودَعْوَتِنَا لِلسِّلْم،
مِمَّا نَنْجَحُ فيه وما نَفْشَلُ بلْ مِمَّا يُوجَدُ أوْ لا يُوجَدْ!
ذلكَ أجْمَع يُصْبِحُ عند الرَّجُلَيْن مَجَالاً لأكَاذِيبَ ومُفْتَرَيَاتْ.

نسطور : وسَرَتْ عَدْوَى كُلِّ مُحَاكَاةٍ مِنْ هَذَيْنِ لَنَا فى ١٨٥
أخْلاَقِ كَثِيرِيْن! فَهُمَا مَنْ يذكرُ يوليسيس هُنا
أنَّهما يَحْتَلاَّنِ لدىَ الرَّأْيِ العَامِّ مكانَةَ مَلِكَيْن!
إذْ يَجْنَحُ إيجَاكسُ إلى الاسْتِبْدَادِ بِرَأْيِهْ
ويُصَعِّرُ خَدًّا يَنْطِقُ بالإحْسَاسِ بِعَظَمَةِ مَوْقِعِهِ وتَبَاهِيهِ
بِهِ مِثْل أخيليسَ فَيَلْزَمُ خَيْمَتَهُ مِثْلَهْ ١٩٠
ويُثِيرُ الفِتْنَةَ فى كُلِّ مَآدِبِهِ مُنْتَقِدًا مَنْهَجَنَا فى الحَرْبْ
بِجَسَارَةِ عَرَّافٍ ذى ثِقَةٍ ويُحَرِّضُ ثيرسَتِيس - وهو وَضِيعٌ
يَتَّسِمُ بإصْدَارِ وِشَايَاتٍ كَاذِبَةٍ نَابِعَةٍ مِنْ أحْقَادِهْ
وبِسُرْعَةِ آلَةِ سَكِّ العُمْلَةِ فَيُشَبِّهُنَا فيها بالطِّينْ
كَيْمَا تَتَفَاقَمَ صُورَةُ مَوْقِفِنا وتَعَرُّضِنَا الآنَ هُنا ١٩٥

لِلأَخْطَارِ المُحْدِقَةِ بنا فى كُلِّ مكَانْ.

يوليسيس : إنَّهُما يَنْتَقِدَانِ سِيَاسَتَنَا ويَقُولاَنِ بأنَّا جُبَنَاءُ

وإنَّ الحِكْمَةَ لا مَوْقِعَ فى الحَرْبِ لها

ويَعُوقَانِ تَدَابِيرَ الحَيْطَةِ بلْ لا يَعْتَرِفَانِ بما

لا يُنْجِزُهُ السَّاعِدُ! أمَّا التفكيرُ الهادئُ والتدبيرُ 　　٢٠٠

المُتَّزِنُ اللازمُ لِحسَابِ الأَيْدِى اللاَّزِمَةِ لِتَضْرِبَ ضَرْبَتَها

عِنْدَ اسْتِعْدَادِ الجَيْشِ وعِنْدَ سُنُوحِ الفُرْصَةِ وتَوَافُرِ قُدْرَتِنَا

بَعْدَ مُرَاقَبَةٍ دَائِبَةٍ ومُتَابَعَةٍ دَائِمَةٍ لِقُوَى الأَعْدَاء

فَهُمَا لا يَزِنَانِ قُلاَمَةَ ظُفْرٍ فى نَظَرِهِمَا

ويَقُولانِ بأنَّهُمَا جُهْدُ مكَاتِبَ ورُسُومُ خَرَائِطَ أو خُطَطٌ نَظَرِيَّةٌ 　　٢٠٥

ويُحِلاَّنِ كَذلِكَ دَكَّ الأَسْوَارِ بكَبْشِ حِصَارٍ خَشَبِىٍّ

يَتَمَيَّزُ بالقُوَّةِ والشِّدَّةِ والعُنْفِ مَحَلاًّ أَرْفَعَ

مِنْ أَيْدِى صُنَّاعِ جِهَازِ الدَّكِّ المَذْكُورِ ومِنْ

صَفْوِ النَّفْسِ لدىَ مَنْ يَسْتَرْشِدُ بالعَقْلِ

إذَا دَكَّ السُّورَ بِهذِى الآلَةْ 　　٢١٠

نسطـــور : لوْ صَدَّقْنَا ذلكَ كانَ حِصَانُ أَخيليسْ

يَعْدِلُ عَدَدًا ضَخْمًا مِنْ أَمْثَالِ أَخيليسَ ابْنِ الرَّبَّةِ ثِيتِيسْ.

(صوت نفير يدوى)

اجاممنون : ما مَعْنَى هذا البُوقِ الدَّاوِى؟ انظرْ يا منيلاوس!

منيلاوس : مِنْ طُرْوَادَةْ.

(يدخل إينياس مع نافخ البوق)

اجاممنون : ماذا تَبْغِي بِقُدُومِكَ خَيْمَتَنَا؟ ٢١٥

إينياس : أرجوكمْ! هَلْ هذِى خَيْمَةُ أجاممنونَ الأَعْظَمْ؟

اجاممنون : هذى خَيْمَتُهُ لا شَكّ.

إينياس : هلْ يُمْكِنُ لِبَشِيرٍ وأَمِيرٍ
نَقْلُ رِسَالَةِ صِدْقٍ لِمَسَامِعِهِ المَلَكِيَّةْ؟

اجاممنون : بِأَمَانٍ أَقْوَى مِنْ سَاعِدِ آخِيلِيسْ ٢٢٠
قَائِدِ سَادَاتِ اليُونَانِ جَمِيعًا فى المَيْدَانِ المُتَّفِقِينَ عَلَى
أنَّ اجَامِمْنُونَ رئيسُهُمُو وزَعِيمُهُمُو الأعْلَى.

إينياس : ما أَكْرَمَ هذا الإِذْنَ وأَشْمَلَهُ! كيفَ إِذَنْ يَتَسَنَّى
لغريبٍ - لَمْ يَلْمَحْ صُورَتَهُ المَلَكِيَّةَ مِنْ قَبْلُ -
تَمْيِيزُ مَلاَمِحِهِ عَنْ أَعْيُنِ سائِرِ أَهْلِ الأَرْضِ الفَانِينْ؟ ٢٢٥

اجاممنون : هَلْ تَسْأَلُنِى كَيْفَ؟

إينياس : حَقًّا أَسْأَلُ حتى أُوقِظَ تَبْجِيلِى بِنَفِيرِ الفَجْرِ
وأَطْلُبَ مِنْ خَدِّى أنْ يَكْتَسِيَ بِحُمْرَةِ خَجَلٍ
فِى خَفَرِ الشَّرْقِ المَقْرُورِ إذا أَبْصَرَ

مَطْلَعَ شَمْسِ الصُّبْحِ بِشَرْخِ صِبَاهَا! ٢٣٠

مَنْ ذاكَ الرَّبُّ الحَاكِمُ مَنْ يَهْدِى النَّاسَ بِهَدْيِه؟

مَنْ مِنْكُمْ أجَامِمْنُونُ الأَعْلَى والأَعْظَمْ؟

اجاممنون : (إلى اليونان)

إمَّا أنَّ الطُّرْوَادِىَّ هُنَا يَسْخَرُ مِنَّا أوْ أنَّ الطُّرْوَادِيِّينَ

رِجَالُ مُجَامَلَةٍ أوْ تَهْذِيبٍ بُولِغَ فِيه.

إينيـــاس : بَلْ أهلُ مُجَامَلَةٍ يَتَعَادَلُ فيهمْ كَرَمُ النَّفْسِ مَعَ الرِّقَّةِ ٢٣٥

دُونَ سِلاَحٍ كمَلاَئِكَةٍ رَاكِعَةٍ، فبذاكَ اشْتَهَرُوا فى السِّلْم.

أمَّا إنْ نَزَلُوا المَيْدَانَ فَفِيهِمْ شَمَمٌ وإِبَاءٌ

ولَدَيْهِمْ أسْلِحَةٌ ماضِيَةٌ ومَفَاصِلُ عَاتِيَةٌ وسُيُوفٌ صَادِقَةٌ

وكذلكَ، إنْ شَاءَ الرَّبُّ الأعْلَى جُوفْ، لَيْسَ يُدَانِيهِمْ أحَدٌ

فى الإقْدَامْ! لكنْ فَلْتُمْسِكْ يا إينْيَاسْ! أمْسِكْ يا طُرْوَادِى! ٢٤٠

ضَعْ إصْبَعَكَ على شَفَتَيْك! مَنْ يَجْدُرْ بالمَدْحِ يُقَلِّلْ مِنْ

قِيمَتِهِ إنْ أفْصَحَ عَمَّا يُمْتَدَحُ بِهِ بِلِسَانِهْ! أمَّا الإطْرَاءُ

الصَّادِرُ بِلِسَانِ عَدُوٍّ مَقْهُورٍ فَيُدَوِّى فى بُوقِ الشُّهْرَة!

ذلكَ دُونَ سِوَاهُ الإطْرَاءُ الغَلاَّبُ الأَوْحَدْ!

اجاممنون : اسْمَعْ يا طُرْوَادِىّ! هلْ تَدْعُو نَفْسَكَ إينْيَاسْ؟ ٢٤٥

إينيـــاس : حَقًّا يا يُونَانِى! هذا اسْمِى.

اجاممنون : ماذَا جئتَ بِصَدَدِه؟ قُلْ أرْجُوكْ.

إينيـــاس : يا سَيِّدى عَفْوًا! فإنما أُلقِيهِ فى مَسَامِعِ الزَّعِيمِ وَحْدَهْ.

اجاممنون : لنْ يَسْمَعَ الزَّعِيمُ شَيْئًا وَحْدَهُ إنْ جَاءَ مِنْ طُرْوَادَةْ.

إينيـــاس : بلْ لَمْ أحضرْ مِنْ طُرْوَادَةَ حتى أهْمِسَ فى أُذُنِهْ! ٢٥٠

لكنّى أحْضَرْتُ هُنَا نَافِخَ بُوقٍ كىْ يُوقِظَ مَسْمَعَهُ

ويُنَبِّهَهُ حتى يَلْتَفِتَ ويُصْغِى قَبْلَ حَدِيثى.

اجاممنون : قُلْ ما عِنْدَكَ بِصَرَاحَةْ! كنْ حُرًّا مِثْلَ الرِّيحْ!

لَيْسَتْ هذِى السَّاعَةُ سَاعَةَ نَوْمِ أَجَامِمنُونْ. ها هُوَ ذَا

يُخبِرُكَ بِهذَا شَخْصِيًّا كىْ تَعْلَمَ أنَّ الرَّجُلَ اسْتَيْقَظْ. ٢٥٥

إينيـــاس : (إلى نافخ البوق)

انْفُخْ فى البُوقِ إذَنْ وبِأعْلَى صَوْتٍ!

أَرْسِلْ يا بُوقُ دَوِيَّ نُحَاسِكَ فى الخَيْمَاتِ المُتَكَاسِلَةِ جميعًا!

ولْيَعْلَمْ كُلُّ شَدِيدِ البَأْسِ مِنَ اليُونَانِ بأنَّ مَقَاصِدَ طُرْوَادَةَ

صَادِقَةٌ ولَسَوْفَ تُذَاعُ عَلَى المَلأ بِأعْلَى صَوْتٍ!

(يُدَوِّى صوت البوق)

يا أَجَامِمنُونُ الأَعْظَمُ! إنَّ لَدَيْنَا فى طُرْوَادَةَ رَجُلاً يُدْعَى ٢٦٠

هِكتورْ - وهْوَ أميرٌ فَأَبُوهُ بِريَامُ المَلِكُ -

ولَقَدْ طَالَ السِّلْمُ المُضْجِرُ مِنْ جَرَّاءِ الهُدْنَةِ فَغَدَا

بَرِمًا قَلِقًا! ولقَدْ طَلَبَ إِلىَّ بأنْ أَقْصِدَكُمْ
مَعَ نَافِخٍ بُوقٍ حتى أُفْصِحَ عَنْ مَرْمَاهُ وأَنْطِقَ بِلِسَانِهْ:
''يا كُلَّ مُلُوكِ اليُونَانِ ويا أُمَرَاءُ ويا سَادَةْ! إنْ يَكِ فِيكُمْ ٢٦٥
يُونَانِيٌّ شَهْمٌ يُعْلِى قَدْرَ الشَّرَفِ عَلَى الرَّاحَةْ
يُؤْثِرُ إطْرَاءَ النَّاسِ عَلَى الخَوْفِ مِنَ الخَطَرِ عَلَى نَفْسِهْ
يَعْرِفُ مَعْنَى الإقْدَامِ ولاَ يَعْرِفُ مَعْنَى الخَوْف
يَصْدُقُ فى حُبٌ المَحْبُوبَةِ بِشَهَادَةِ سَاعِدِهِ صِدقًا يَتَجَاوَزُ ما
يَعْتَرِفُ بِهِ وبِأَيْمَانٍ جَوْفَاءَ عَلَى الشَّفَتَيْن ويَجْرُؤُ أنْ ٢٧٠
يُثْبِتَ ما يَعْنِيه جَمَالُ حَبِيبَتِهِ وجَدَارَتِهَا فى أَحْضَانِ
الحَرْبِ هُنَا لاَ فِى أَحضَانِ المَحْبُوبَةِ فَإِلَيْهِ يُوَجِّهُ هِكتُورُ
تَحَدِّيهِ إذْ يَعْتَزِمُ عَلَى مَرْأَىً مِنْ كُلِّ اليُونَانِ وكُلِّ الطُّرْوَادِيِّن
- أنْ يُثْبِتَ أو يَبْذُلَ طَاقَتَهُ أَجْمَعَ كَىْ يُثْبِتَ -
أنَّ حَبِيبَتَهُ أَعْظَمُ فى الحِكْمَةِ والحُسْنِ وفى الإخْلاَصْ ٢٧٥
مِنْ أىِّ فَتَاةٍ عَانَقَهَا يُونَانِيٌّ يَوْمًا مَا!
ولَسَوْفَ يُدَوِّى بُوقُ الرَّجُلِ غَدًا بالدَّعْوَةِ
فى مُنْتَصَفِ السَّاحَةِ ما بَيْنَ خِيامِكُمُو والأَسْوَارِ الطُّرْوَادِيَّة
كَىْ يَسْتَنْهِضَ يُونَانِيًّا يُخْلِصُ فى حُبِّهْ. فإذا جَاءَ إِلَيْهِ أَحَدْ
أَكْرَمَهُ هِكتُورُ فَنَازَلَهُ وإذَا لَمْ يَأْتِ أَحَدْ ٢٨٠

فَلَسَوْفَ يَقُولُ بِطُرْوَادَةَ حِينَ يَعُودْ: إنَّ نِسَاءَ اليُونَانِ
ذَوَاتُ وُجُوهٍ لَفَحَتْهَا الشَّمْسُ ولَسْنَ جَدِيرَاتٍ
انْ يَنْكَسِرَ الرُّمْحُ دِفَاعًا عَنْهُنَّ!" تِلْكَ رِسَالَتُهُ لَكُمْ.

اجاممنون : ولَسَوْفَ نُبَلِّغُهَا لِلْعُشَّاقِ لَدَيْنَا يا سَيِّدْ إينِيَاسْ.
لوْ كانَ بِأَحَدِهِمُو رُوحٌ تَرْفُضُ مِثْل تَحَدِّى هِكْتُورْ ٢٨٥
كنَّا خَلَّفْنَاهُ لَدَيْنَا فى الوَطَنِ ولكنَّا أَرْبَابُ قِتَالٍ
والجُنْدِىُّ جَبَانٌ إنْ لَمْ يَنْشُدْ حُبًّا أوْ إنْ لَمْ يَكُ قَدْ
عَرَفَ الحُبَّ قَدِيمًا أو لاَ يَشْغَلُهُ حُبٌ! فإذا كانَ لَدَيْنَا عُشَّاقٌ
أو مَنْ عَشِقوا أو مَنْ يَرْجُونَ العِشْقَ فسوفَ يُنَازِلُ أَحَدُهُمو
هكتورْ! وإذَا لمْ يكُ فيهمْ أحدٌ كنتُ أنَا هذَا الرَّجُلاَ! ٢٩٠

نسطـــور : (إلى إينياس)
واذكرْ نِسْطُورَ لَهُ! رَجُلٌ كانَ بِصَدْرِ العُمْرِ وجَدُّ السَّيِّدِ هِكْتُورْ
ما زَالَ رَضِيعًا! أمَّا الآنَ فَقَدَ بَلَغَ مِنَ الكِبَرِ عِتِيًّا!
لكنْ إنْ لَمْ يَكُ فِينَا مِمَّنْ خُلِقُوا مِنْ صَلْصَالِ اليُونَانْ
رَجُلٌ ذُو شَرَفٍ ولَدَيْهِ شُعْلَةُ نَارٍ فى صَدْرِهْ
تَدْفَعُهُ لِلذَّوْدِ عَنِ المَحْبُوبَةِ فاذْكُرْ لِلسَّيِّدِ هِكْتُورْ نَقْلاً عَنِّى ٢٩٥
أنِّى سَوْفَ أُوَارِى لِحْيَتِىَ البَيْضَاء هنا بِقِنَاعٍ ذَهَبِىٍّ!
وسَأَلْبِسُ سَاعِدِىَ الذَّابِلَ دِرْعَهْ

وأَقُولُ لَهُ عِنْدَ لِقَائِى إِيَّاهُ بأَنَّ فَتَاتِى المَعْشُوقَةَ
كَانَتْ أَحلَى مِنْ جَدَّتِهِ وتَتَحلَّى بِعَفَافٍ أَمْثَلْ.
لا شَكَّ بأَنَّ دِمَـاءَ الشَّابِّ لَدَيْـهِ زَاخِـرَةٌ تَتَدَفَّـقْ		٣٠٠
لكِنَّ القَطَرَاتِ المَعْدُودَةَ عِنْدِي تكْفِى كَىْ أُثْبِتَ كَمْ أَصْدُقْ

إينياس : لا قَدَّرَتِ الأَرْبَابُ بأَنْ يَنْدُرَ عِنْدَكُمُو الشُّبَّانُ إِلَى هذَا الحَدّ!

يوليسيس : آمين!

اجاممنون : يا إِينِيَاسُ الأَكْرَمُ والسَّمْحُ إِذَنْ هاتِ يَدَكْ!
فَلأَبْدَأْ بِضِيَافَتِكَ وآخُذُكَ إلى خَيْمَتِنَا.		٣٠٥
وسَأُفْضِى لأَخِيلِيسَ هُنَا بالأَمْـرِ المُعْتَزَمِ الآنْ
وكَذَلِكَ أُفْضِى لِرِجَالِي فى كُلِّ خِيَامِ اليُونَانْ
وسَنُولِمُ لَكَ قبلَ ذَهَابِكَ مَأْدُبَةً تَشْهَدُهَا فى هذِى الأَثْنَاءْ
كَىْ تَعْرِفَ كيفَ يكونُ التَّرْحِيبُ بِخَصْمٍ ذى شَرَفٍ وإِبَاءْ

(يخرج الجميع ولكن يوليسيس يستبقى نسطور)

يوليسيس : نِسْطُورْ!		٣١٠

نسطور : ماذا يَقُولُ يُولِيسِيسْ؟

يوليسيس : فى ذِهْنِى بِذْرَةُ فِكْرَةْ
وأُرِيدُكَ أَنْ تَرْعَاهَا حَتَّى تَزْدَهِرَ وتَتَشَكَّلْ!

نسطور : ما تِلْك؟

يوليسيس : هَا هِيَ ذِي: ٣١٥

عُقَدُ الخَشَبِ الصُّلْبَةُ يَقْطَعُهَا الإسْفِينُ ولَوْ لَمْ يَكُ حَادًّا!

والتِّيهُ المَغْرُوسُ بِنَفْسِ أخِيلِيسَ المُتَضخِّمِ قد بَلَغَ النُّضْجَ

وحَانَ قِطَافُهْ! إنْ لَمْ يُقْطَفْ فَوْرًا

أخْرَجَ شَتَلاَتٍ لِبُذُورِ الشَّرِّ تُمَاثِلُ ما فِى نَفْسِهْ!

فإذَا هِيَ تَنْمُو أشْجَارًا تَعْلُو فَوْقَ الكُلِّ هُنَا! ٣٢٠

نسطـــور : لكنْ كيفَ يكونُ قِطَافُهْ؟

يوليسيس : قَدْ أرْسَلَ هكتورُ الشَّهْمُ إلينَا بِتَحَدٍّ عامٍّ

وَجَّهَهُ لِلْكُلِّ بِلاَ تَخْصِيصٍ لكنَّ المَقْصُودَ بِهِ

فى الوَاقِعِ آخِيلِيسْ.

نسطـــور : الغَايَةُ وَاضِحَةٌ مثلُ الأرْقَامِ المَحْدُودَةِ حينَ تُعَبِّرُ عَنْ ٣٢٥

ثَرَوَاتٍ ضَخْمَةْ! أمَّا إعْلاَنُ تَحَدِّى هِكْتُور علَى الجُنْدِ فَلَنْ

يَصْعُبَ أنْ يُفْهَمَ مِنْهُ أنَّ المَقْصُودَ أخِيلِيسْ.

وسَيُدْرِكُ ذَاكَ أخِيلِيسُ وإنْ كانَ العَقْلُ لَدَيْهِ عَقِيمًا

ذَا جَدْبٍ مثلَ الكُثْبَانِ الرَّمْلِيَّةِ فى لِيبْيَا

وأبُولُّلو يَعْرِفُ كمْ هُوَ قَاحِلْ! ٣٣٠

لكنَّ الرَّجُلَ سَيُدْرِكُ وبِسُرْعَةِ حُكْمٍ فَائِقَةٍ

ولِمَاحِيَةٍ أنَّ تَحَدِّىَ هِكْتُورَ يُشِيرُ إلَيْه.

يوليسيس : هَلْ يَحفزهُ ذلكَ فى رأيكَ لِقَبُولِ تَحَدِّى هكتُورْ؟

نسطــور : حَقًا! ما أنْسَبَ ذَلكَ لَهُ! بلْ مَنْ تَقْتَرِح سوَى آخيليسَ

إذَا رُمْتَ الرَّجُلَ القَادرَ أنْ يَهْزِمَ هكتُورَ فَيُثْبِتَ شرَفَهْ؟ ٣٣٥

تلْكَ مُبَارَاةٌ وُدِّيَّةْ! لكنَّ مُبَارَاةً مِنْ هذا النَّوْعِ المُعْلَنِ

يَعْتَمِدُ عَلَيْهَا قِسْطٌ ضَخْمٌ مِنْ حُسْنِ السُّمْعَةِ

إذْ يَتَذَوَّقُ كُلُّ الطُّرْوَادِيِّينَ هُنَا أفْضَلَ ما جَلَبَ الصِّيتَ لَنَا

وبِأَلْطَفِ ذَائِقَةٍ فِيهِمْ! صَدِّقْنِى يا يُولِيسِيسْ!

سُمْعَتُنَا ستكونُ بِكِفَّةِ مِيزَانٍ غَيْرِ دَقِيقٍ إنْ نَحْنُ قَبِلْنَا ٣٤٠

هذَا العَمَلَ الأهْوَجْ! فَنَتِيجَتُهُ حتىَ لوْ كانَتْ

تَخْتَصُّ بِفَرْدٍ أوْحَدَ سَوْفَ تكونُ دَلِيلاً يَكْشِفُ عَنْ

أَحْوَالِ المَجْمُوعِ ويُنْبِىءُ عن جَبَرُوتٍ أو ضَعْفٍ عامٍّ

كالفِهْرِسِ لا يَتَضَمَّنُ إلاَّ كَلِمَاتٍ مَحْدُودَةْ

لكنْ يَكْشِفُ عَنْ مَضْمُونِ كتابٍ أو كُتُبٍ ضَخْمَةْ! ٣٤٥

فِيهِ تَرَى رَسْمًا أَصْغَرَ لِلْمَضْمُونِ الهَائِلِ فى المَتْنِ وَمَا

يَتْلُوهُ مِنْ تَفْصِيلاَتٍ شَاسِعَةٍ! فالمُفْتَرَضُ هُنَا

أنَّا نَخْتَارُ بِأَنْفُسِنَا رَجُلاً لِيُنَازِلَ هكتُور –

والمُخْتَارُ إذَنْ يَعْتَمِدُ على ما اتَّفَقَ الكُلُّ عَلَيْهِ

مُسْتَنِدِينَ إلى ما يَمْتَازُ بِهِ ويُمَثِّلُ فى الوَاقِعِ فِيهِ ٣٥٠

أفضَلَ ما فينَا فكَأنَّا قطَّرْنَاهُ لِيَجمَعَ أصفَى

وأهَمَّ فضَائلنَا! فإذَا أخفَقَ فى مَسْعَاهُ

فَأىُّ فُؤَادٍ فى طُرْوَادَةَ لَنْ يَشْعُرَ بالنَّصرِ وبالزَّهْوِ

فَيَدْعَمَ ما يُضْمِرُهُ مِنْ إدرَاكٍ لِتَفَوُّقِهِ الظَّاهِرْ؟

هذا الإحساسُ يمثلُ أسلِحَةً ودُرُوعًا لِلنَّفْسِ ٣٥٥

تُسَاعِدُهَا مِثْلَ سُيُوفٍ وقِسِيٍّ فى أيْدِى الجُنْدِ

تُوَجِّهُهَا فى كُلِّ قِتَالْ.

يوليسيس : أرْجُوكَ اسْمَعْ قَوْلِى: لَيْسَ مِنَ الأنْسَبِ

فى هذِى الحَالِ مُلاقَاةُ أخيليسَ لهِكْتُور.

فَلْنَفْعَلْ ما يَفْعَلُهُ التُّجَّارُ بِعَرْضٍ أشَدِّ بَضَائِعِهِمْ سُوءًا ٣٦٠

فَلَعَلَّ لَهَا مُشْتَرِيًا مَا! أمَّا إنْ لَمْ يَشْتَرِهَا أحَدٌ

فَلَسَوْفَ يَظَلُّ بَرِيقُ السِّلَعِ الفُضْلَى مَحفُوظًا

ولَهُمْ إثْبَاتُ تَفَوُّقِهَا فِيما بَعْد! لا تَقْبَلْ

أنْ يَتَلاقَى هِكْتُورْ يَوْمًا مَا وأخيليسْ

إذْ يَقْفُو شَبَحَانِ غَرِيبَانِ هُنا ما قَدْ نَجْنِيهِ ٣٦٥

مِنْ شَرَفٍ أو عَارٍ فى هذَا الأمْر.

نسطور : لا أُدْرِكُ هذين الشَّبَحَيْنِ بِعَيْنِ الشَّيْخُوخَةْ.. مَنْ تَعْنِى بِهِمَا؟

يوليسيس : لَوْ لَمْ يَكُ آخيليسُ يَتِيهُ عَلَيْنا كِبْرًا شَارَكْنَاهُ

ما يمكنُ أنْ يكسِبَهُ مِنْ شَرَفٍ مِنْ هِكتُور.

لكنَّ الصَّلَفَ لَدَيْهِ زَادَ عَنِ الحَدِّ ودُونَ لِقَاءٍ مع هِكتُورْ! ٣٧٠

أنْ نَتَلَظَّى بِلَهِيبِ الشَّمْسِ الإفْرِيقِيَّةِ خَيْرٌ مِنْ أنْ

نَكْتَوِيَ هُنا بِتكبُّرِهِ ومَرَارَةِ نَظْرَتِهِ الْمُسْتَهْزِئَةِ بِنَا

إنْ كُتِبَ لَهُ أنْ يَهْزِمَ هِكتورْ! أَمَّا إنْ هُزِمَ

فسوفَ نكونُ سَحَقْنَا مَعْقِلَ سُمْعَتِنا الجَبَّارَةِ بِهَزِيمَةِ

أَقْوَى رَجُلٍ فِينَا! كَلاَّ! أقترحُ بأنْ تُجرِيَ قُرْعَةْ! ٣٧٥

وتَحَايَلْ حتَّى تَجْعَلَ إِيجَاكْسَ المَأْفُونَ يَفُوزُ بِهَا

ويُنَازِلُ هِكتُورْ! وأَشِعْ بَيْنَ صُفُوفِ اليُونَانِ جَمِيعًا

أَنَّ الرَّجُلَ يُمَثِّلُ أَعْظَمَ صِنْدِيدٍ فِينا! فى ذاكَ دَوَاءٌ

يَشْفِى مَرَضَ أخيليسَ المَزْهُوِّ بِكُلِّ زَبَانِيَتِهْ ٣٨٠

وسَيَحْرِمُهُ التَّصْفِيقَ المُثْلِجَ للصَّدْرِ ويَخْفِضُ مِنْ هَامَتِهِ

السَّامِقَةِ فَخَارًا وبأكْثَر مِمَّا يَتَبَاهَى فى زُرْقَتِهِ قَوْسُ قُزَحْ!

فَإِذَا كُتِبَ لإِيجَاكْسَ المَأْفُونِ بِكُلِّ بَلاَدَتِهِ أنْ يَنْجُوَ

فَعَلَيْنَا أنْ نَكْسُوَهُ بِتَهْلِيلٍ فَائِقْ! وإذَا لَمْ يَنْجُ

ظَلَلْنَا نَعْتَقِدُ بأنَّ لَدَيْنَا مَنْ هُوَ خَيْرٌ مِنْهُ.

لكنْ، وسَوَاءٌ يكسِبُ أو يَخْسِرُ، ٣٨٥

سَيَظَلُّ نَجَاحُ المَشْرُوعِ المَوْضُوعِ هُنا مَضْمُونًا دونَ مِرَاءْ

فَبِإيجاكْسَ سَنَنْزِعُ مِنْ آخِيلِيسَ الكِبْرَ ونَنْتِفُ رِيشَ الخُيَلاَءْ

نسطور : أبداً يا يُوليسيسُ الآنَ استَحْسَانَ مَذَاقِ مَشُورَتِكَ الرائعْ

وَسَأَنْقُلُ طَرَفًا مِمَّا أَتَذَوَّقُه فَوْرًا لأجامِمْنُونْ.

فَلْنَذْهَبْ لِلرَّجُلِ مُبَاشَرَةً! هيًّا! ٣٩٠

سَيُرَوِّضُ كُلٌّ مِنْ هَذينِ الكَلْبَيْنِ الآخَرَ دُونَ عَنَاءْ

لَنْ يَدْفَعَ كُلاً غيرُ الزَّهْوِ كما يَجِدُ الكَلْبُ بِعَظْمَتِهِ الإغْرَاءْ

(يخرجان)

الفصل الثانى

المشهد الأول

(المنظر: معسكر اليونان، فى خيمة أخيليس. خيمتان يلوح بابان لهما ويمثل البابان مدخلى المسرح، أحدهما يمثل مدخل خيمة أخيليس ومنه يدخل أخيليس وپاتروكلوس فى السطر ٥٢ بالمشهد الحالى، ويدخل ثيرستيس الآن متبوعًا بإيچاكس. إيچاكس يجاهد للفت نظر ثيرستيس الذى يتظاهر ولا شك بأنه لا يسمع إيچاكس.)

إيچاكس : يا ثيرستيس!

ثيرستيس : ذاك أجاممنون! كيف إذا كانت الدمامل التى مُلِئَتْ صديدًا تغطى جسم ذاك القائد العام، عمومًا؟

إيچاكس : يا ثيرستيس!

ثيرستيس : وكيف إذا جرت هذه الدمامل (فرضًا) أفلا يجرى القائد العام، إذن؟ أفلا يكشف هذا عن قلب فى الدُّمَّلِ فاسد؟ ٥

إيچاكس : أنت يا كلب!

ثيرستيس : وإذن يخرج منه شىء ما، إذ لا أرى الآن فيه شيئًا!

إيجـاكس : يا ابن ذئب من كلبة! ألا تسمع؟ فلتشعر بالألم إذن! ١٠

(إيجاكس يضرب ثيرستيس)

ثيرستيس : فليصبك الطاعون الذى أصاب اليـونان! يا أيها الهجين ويا ذا العقل البقرى!

إيجـاكس : تكلم إذن يا قطعـة من الخمير الـعَفِنْ! تكلم! سوف أضـربك حتى تتهذب!

ثيرستيس : وسوف أسخـر منك أولاً سخرية تعيد لك الرُّشْـدَ والتقوى. لكننى أرى أن حصانك يقدر على استظهار خطبة قبل استظهارك دعاءً دون أن تستـعين بكتاب! ألا تسـتطيع إلا أن تضرب؟ فَلْيُـصِبِ الطاعونُ الأحمر أحابيل الفرس الجامح عندك! ١٥

إيجـاكس : يا 'عش الغراب' السام! أخبرنى ما يقول الإعلان!

ثيرستيس : أتظن أنى لا أشعر حتى تضربنى هكذا؟ ٢٠

إيجـاكس : الإعلان!

ثيرستيس : أُعلِنَ أنك مأفونٌ، على ما أظن.

إيجـاكس : لا تستفزنى أيها القنفذ البرى! كُفَّ عن هذا! بأصابعى حكة!

ثيرستيس : ليـتك تشـعر بالحكـة من رأسك إلى قدمـك ولو توليت أنا هرشك لجعلتك أقبح شَأْفَةٍ بينَ جـروحِ اليونان! عندما تـنطلق فى الغارات على طروادة تضرب ضربات لا يُعْتَدُّ بها. ٢٥

إيجاكس : أقول هات الإعلان!

ثيرستيس : إنك تتذمر كل ساعة من أخيليس وتشتمه، وأنت مفعم بالحسد ٣٠
والحقد على عظمته، مثلما يحسد الكلب كيربروس الربة پروسيرپينا
على جمالها، بل لتنبحه مثل ذلك الكلب!

إيجاكس : يا ثيرستيس المخنث!

ثيرستيس : فلو ضربته – ٣٥

إيجاكس : (مقاطعًا) أيها الرغيف الشائه!

ثيرستيس : (مستكملاً عبارته) لسحقك بقبضته ومزقك إربًا مثلما يكسر البحار
خبزًا جافًا!

إيجاكس : (يضربه) يا كلبُ يا ابنَ الفاعلة!

ثيرستيس : اضرب، اضرب. ٤٠

إيجاكس : يا مرحاضَ ساحرةٍ!

ثيرستيس : نعم! اضرب، اضرب، أيها السيد ذو العقل المنقوع فى الخمر! إن
المُخَّ فى رأسك لا يزيد عما فى مرفقى منه، ولا يحتاج تعليمك إلاَّ
إلى أصغر جحش! يا حمارًا ذا إقدام أجرب! ما جئْتَ هنا إلا كى
تضرب الطرواديين، ولكنك تُعَامَلُ معاملةَ السلع بين أقل الناس ذكاءً ٤٥
فتباعُ وتشترى مثل عبد همجى. إذا واصلت ضربى فسوف أصف

حقيقتك شبراً شبراً مبتدئًا من عقبك، يا من لا يتمتع بقلب شفوق!

إيجـاكس : يا كلب!

ثيرستيس : يا سيدًا أجرب! ٥٠

إيجـاكس : (يضرب) يا كلب!

ثيرستيس : مأفون إله الحرب! إنك الفظاظة بعينها! اضرب أيها البعير اضرب!

(يدخل أخيليس وپاتروكلوس)

اخيليس : إيجاكْسُ كَيْفَ حَالُكْ؟ وَمَا الذِى تُرِيدُهُ هُنَا؟

وكيفَ حَالُ ثِيرسْتِيسْ؟ مـاذَا دَهَاكَ يا رَجُلْ؟

ثيرستيس : هل ترى الذى يقف هناك؟ ٥٥

اخيليس : نعم، ما الخبر؟

ثيرستيس : لا بل تأمله.

اخيليس : إنى أتأمله. ما الخبر؟

ثيرستيس : لا! أريدك أن تتفرس فيه.

اخيليس : عجبًا! فأنا أتفرس فيه! ٦٠

ثيرستيس : ولكنك لم تمعن فى تفـرسك فيه بعـد! فلو ظننته أى شـخص آخر كنت مخطئًا! لأنه إيچاكس.

اخيليس : مأفون! أعرف ذلك!

ثيرستيس : نعم! ولكن ذلك المأفون لا يعرف نفسه.

إيجـاكس : ولذلك ضربتك. ٦٥

ثيرستيس : هل ترى هل ترى؟ أى نزر يسير من اللماحـية يشى به! إن مراوغاته لها آذان طويلة هكذا! (يشيـر بيديه فـوق رأسه) فقد أصـبت مخه بأذى يفوق ما أصاب ضربُه عظامى به. إننى أشتـرى تسعة عصافير بقرش واحد، ومخه لا يساوى تُسع عصفور. هذا الأمير يا أخيليس ٧٠ - إيچاكس هذا الذى رُكِّبَ عقلُه فى بَطْنِه ورُكِّبَتْ أحشاؤه فى رأسه - سأخبرك ماذا أقول عنه.

اخيليس : ماذا؟

ثيرستيس : أقول إن إيچاكس هذا -

(إيچاكس يهدد بضرب ثيرستيس فيتدخل أخيليس)

اخيليس : لا يا إيچاكس الكريم. ٧٥

ثيرستيس : ليس لديه من الذكاء -

اخيليس : (إلى إيچاكس) لا لا! لابد أن أمسك بك.

ثيرستيس : مقدارٌ يسدُّ سِمَّ خِيَاطِ هيلين التى جاء للقتال فى سبيلها.

اخيليس : الصمت أيها المأفون! ٨٠

ثيرستيس : إننى أريد الصمت والهـدوء ولكن المأفون لا يريد - ذاك هناك، هو ذاك! انظر إليه هنا!

إيجـاكس : يا أيها الكلب الحقير اللعين، لسوف -

اخيليس : (إلى إيچاكس) هل تناجز بذكائك عقل مأفون؟

ثيرستيس : كلا! أؤكد لك أن عقل المأفون سوف يخزيه. ٨٥

پاتروكلوس : قل كلماتٍ مهذبةً يا ثيرستيس!

اخيليس : ما سببُ الشجار؟

إيچاكس : طلبتُ من البومة البليدة إطلاعى على فحوى الإعلان! فكان نصيبى السباب والشتائم.

ثيرستيس : لست أخدمك. ٩٠

إيچاكس : إذن رُحْ فى داهية!

ثيرستيس : أخدم هنا طواعية.

اخيليس : الضربُ الذى لقيتَه أخيرًا فى خِدْمَتِكَ لم يكنْ طواعية بل إرغامًا، إذ لا يُضرب أحد باختياره. كان إيچاكس مختارًا وكنت أنت مرغمًا. ٩٥

ثيرستيس : تمامًا! فإن قدرًا كبيرًا من ذكائك أنت أيضًا يكمن فى عضلاتك، إلا إن كان ما سمعتُه كـذبًا. لن يجدَ هكتورُ صيدًا عظيمًا إذا أطار رأسَ أحَدِكما! كأنما يكسرُ بندقة عَفِنَةً لا نواةَ فيها.

اخيليس : عجبًا! هل تسخر منى أيضًا يا ثيرستيس؟ ١٠٠

ثيرستيس : إن يوليسيس والشيخ نسطور - مَنْ تعفَّن ذكاؤه قبل أن تَنْبُتَ الأظفارُ على أصابع أقدام أجدادكما - سوف يربطانكما بنير مثل ثورين من دواب الجر ويسوقانكما حتى تحرثا حقل الحرب.

اخيليس : ماذا؟ ماذا؟ ١٠٥

ثيرستيس : نعم، بالحق! تحرك أيها الثور أخيليس! تحرك يا إيچاكس!

إيچاكس : سوف أقطع لسانك.

ثيرستيس : لا يهم! فلن يقل العقل فى حديثى بعدها عما لديك!

پاتروكلوس : ثيرستيس! أقلع عن هذا اللغو! اسكت! ١١٠

ثيرستيس : هل أسكتُ عندما تطلب كلبة أخيليس منى ذلك؟

اخيليس : هذا جزاء تدخلك يا پاتروكلوس!

ثيرستيس : لن أقربَ خيـامكُمْ بعد الآن حتى تُشْنَقُوا شَنْقَ البلهـاء! سأقيم عند أرباب الذكاء وأرحل عن عصبة الحمقى. ١١٥

(يخرج ثيرستيس)

پاتروكلوس : فى داهية!

اخيليس : (إلى إيچاكس)

اعلَمْ يا سيِّدُ أنَّ الإعلاَنَ التَّالي مَنْشُورٌ بَيْنَ الجُنْدِ جَميعًا:

سَوْفَ يُبَادِرُ هكتورُ صبَاحَ الغَدِ فى الحَادِيَةِ عَشْرَةَ -

بِدَوِىٍّ فى البُوقِ - إلى دَعْوَةِ أَحَدِ الفُرْسَانِ هُنَا ١٢٠

لِمُنَازَلَةٍ مَعَهُ ما بَيْنَ خِيَامِ اليُونَانِ وطُرْوَادَةَ

إن كانَ لدى الفَارِسِ إقدامٌ ولديه الجُرْأَةُ أن يُظْهِرَ -

لا أدرى أن يُظْهِرَ مَاذا؟ ذاكَ هُرَاءٌ فَوَدَاعًا!

إيجـاكس : وَوَدَاعًا لَكَ لكنْ مَنْ يَقْبَلُ انْ يَتَحدَّاهُ؟

اخيليس : لا أَدْرِى! يَتَوَقَّفُ تَحْدِيدُ المُخْتَارِ عَلَى القُرْعَةِ! ١٢٥

لَوْ لَمْ يَكُ هِكتُورْ يَعْرِفُ مَنْ يَقْصِدُهُ!

إيجـاكس : تَعْنِى أنَّكَ فَارِسُهُ المَقْصُودْ؟ وإذَنْ أَمْضِى كَىْ أَتحقَّقَ مِنْ هذَا الأَمْر!

(يخرج الجميع)

المشهد الثانى

(المنظر: القـصـر الملكى. يدخل پريام وهكتـور وطرويلوس وپاريس وهيلينوس).

پريـــام : بَعْدَ الصَّبْرِ لسَاعَاتٍ طَالَتْ، وكذلكَ إزْهَاقِ الأَرْوَاحِ وإلْقَاءِ الخُطَبِ

يَرُدُّ عَلَيْنا نِسطُورُ اليُونَانِىُّ مُكَرِّرًا الرَّدَّ السَّابِقَ ويَقُولْ:

"هاتُوا هيلينَ فَتَنْسَى كُلَّ الأَضْرَارْ

كالشَّرَفِ وفُقْدَانِ الوَقْتِ وبَذْلِ الجُهْدِ وإنْفَاقِ الأَمْوَالِ

وكلَّ جِرَاحٍ كابَدْنَاهَا وصِحَابٍ ذَهَبُوا، بَلْ كُلَّ عَزِيزٍ ٥

مَضَغَتْهُ الحَرْبُ الضَّارِيَةُ فَهَلَكَ بِفَكَّيْها النَّهِمَيْن!"

ما تعليقُكَ يا هِكتُورُ على هذا الرَّدّْ؟

هكتــور : حتى إنْ لم يَكُ بَيْنَ الطُّرْوَادِيينَ جَمِيعًا مَنْ يَعْذِلُنِى فى

عَدَمِ الخَوْفِ مِنَ اليُونَانِ إذا اقْتَصَرَ الأَمْرُ على شَخْصِى

فاقولُ أيَا پريَامُ مُهَابَ الجَانبِ ١٠

إنّى لا تَعْدِلُنى امرَأَةٌ أيضًا فى رِقَّةِ حَاشِيَتى

أو فى استِيعَابِى ما أُوجِسُ مِنْهُ خِيفَةْ،

واستِعْدَادِى أنْ أَهتِفَ مَنْ يَدْرِى ما يَعْقُبُ هذا؟

جُرْحُ السِّلْمِ هو الإطْمِئنَانُ وأقْصِدُ الاطْمِئنَانَ الغَافِلْ،

والمَثَلُ يقولُ بأنَّ قليلاً مِنْ سُوءِ الظَّنِّ يُمَثِّلُ ١٥

نوراً يَهْدِى الحكماءْ! وهو مِجَسٌّ أو مِسْبَارٌ يَصِلُ إلى

قاعِ الجُرْحِ لِتَطْهِيرِهْ. فَلْتَمضِ إليهِمْ هِيلِينْ.

إنَّ ضَرَائِبَنَا مِنْ أَرْوَاحِ الجُنْدِ تَزِيدُ أُلُوفًا مِنْ بَعْدِ أُلُوفِ

منذُ أنِ استُلَّ السَّيْفُ الأَوَّلُ فى هذى المسألةِ

وكلٌّ مِنْ هذِى الأَرْوَاحِ عَزِيزٌ يَعْدِلُ فى أَعْيُنِنَا هِيلين. ٢٠

وإذا كُنَّا بالفعْلِ فَقَدْنَا هذى الأرواحَ الكُثْرَ جميعًا

كىْ نَحْمِىَ ما لَيْسَ لَنَا بلْ ما لا تَعْدِلُ قِيمَتُهُ

(حتى إنْ يَكُ طُرْوَادِيًا) قيمةَ عُشْرِ فَتًى مِنَّا

لا وَجْهَ إذَنْ لِلْقَوْلِ بِمَنْعِ إعَادَتِها مَهْمَا تَكُنِ الحُجَّةْ!

طرويلوس : تَبًّا لكَ يا هِكْتُورُ اخى تَبًّا لَكْ! ٢٥

هَلْ تَزِنُ القيمةَ والشَّرَفَ لِمَلِكٍ أعْظَمَ مِثْلِ أبى،

مَلِكٍ مَرْهُوبِ الجَانِبِ، بالمِيزَانِ المُعْتَادْ؟

هل تَحْسَبُ وزنًا لا يُحْصَى بالأُوقيَّاتْ؟

هل تَحْسَبُ قَدْرَ المَلِكِ المُتَنَاهِي الأَبْعَادِ بِعَدَّادٍ سَاذَجْ؟

أتَقِيسُ صِدَارًا لا حَصْرَ لِمقْيَاسِهْ ٣٠

بمقاييسَ مِنَ الأشْبَارِ أو البُوصَاتِ الصُّغْرَى

مثلَ مَخَاوِفِكَ وأسْبَابِكْ؟ تَبًّا لكَ بل أخزَتْكَ الأرْبَابْ!

هيلينوس : لا أعْجَبُ مِنْ نَهْشِكَ هذِى الأسْبَابَ بأنْيَابٍ حَادَّةْ

ما دَامَتْ جَعْبَتُكَ هُنا خَالِيَةً مِنْها! أفَلاَ بُدَّ لوَالِدِنا أنْ

يَتَحَمَّلَ تَبِعَاتِ المُلْكِ العُظْمَى دُونَ النَّظَرِ إلى الأسْبَابِ ٣٥

لأنَّ خِطَابَكَ يَخْلُو مِنْ أيَّةِ أسبَابٍ مُقْنِعَةٍ؟

طرويلوس : إنَّك تحيا فى الأحلامِ وسَكَرَاتِ النَّوْم أخى الكَاهِنْ!

ما دُمْتَ تُبَطِّنُ قُفَّازَكَ بالأسْبَابِ إلَيْكَ الأسْبَابْ:

تَعْرِفُ أنَّ عَدُوًّا يُضْمِر شَرًّا لَكْ

تَعْرِفُ أنَّ السَّيْفَ المَسْلُولَ خَطِرْ ٤٠

والعَقْلُ يقولُ بأنْ نَتَجَنَّبَ كُلَّ ضَرَرْ

من يَدْهَشُ فى هذِى الحَالِ إذَنْ إنْ شاهَدَ هِيلينُوسُ غَدًا

يونانيًا جَرَّدَ سَيْفًا فإذا هُوَ رَكَّبَ فى ساقَيْهِ جَنَاحَىْ عَقْلِهْ

وانطلقَ فِرَارًا مثلَ رَسُولِ الأرْبَابِ الهَارِبِ مِنْ

توبيخِ كبيرِ الأرْبَابِ لَهُ أوْ كالكوْكَبِ إنْ خَرَجَ عَلَى فَلَكِهْ! ٤٥

كلاَّ! لَوْ أَصغَيْنَا لِلعَقْلِ سَنُغْلِقُ كلَّ الأَبْوَابِ ونَرْقُدْ!

إنْ أتخَمْنَا بَطْنَ رُجُولَتِنا ومَدَارَ الشَّرَفِ لَدَيْنَا بالمَنْطِقِ حتَّى

تَسْمَنَ أفكَارُهُما لَنْ يَختَلِفَ القَلْبُ بنا عَنْ قَلْبِ الأَرْنَبْ!

إنْ يَرْتَكِنِ المَرْءُ إلى العَقْلِ وحَذَرِ الحَيْطَةِ يُصْبِحْ

ذَا كَبِدٍ شَاحِبَةٍ، ولَسَوْفَ يَغِيضُ الإقْدَامُ بِهِ والقُوَّةْ. ٥٠

هكتـــور : اسْمَعْ أخِى! هِىَ لاَ تُسَاوِى ما يُكَلِّفُنَا احْتِجَازُنَا لَهَا.

طرويلوس : أَفَلاَ يَنْحَصِرُ كِيَانُ الشَّىْءِ دَوَامًا فى قِيمَتِهِ؟

هكتـــور : لكنَّ القِيمَةَ لا تَتَحَدَّدُ بِإرَادَةِ فَرْدٍ دونَ سِوَاهَا

بلْ تَعتَمِدُ علَى قِيمَتِهِ فى ذَاتِهِ

وكذلكَ ما يَلْقَاهُ مِنَ التَّقْديرْ. ٥٥

مِنْ حُمْقِ الوَثَنِيَّةِ أنْ تَجْعَلَ قَدْرَ القُرْبَانِ

أَعْظَم مِنْ قَدْرِ الرَّبِّ المَعْبُودْ. وإرَادَتُنَا سَوْفَ تَطِيشُ

إذَا هِىَ مَالَتْ لِغَرَامٍ بالشَّىْءِ فَأُغْرِمَ هذَا الشَّىْءُ بِهَا

دونَ النَّظَرِ إلىَ قِيمَتِهِ فى ذَاتِهْ

واسْتِرْشَادٍ بِدَلِيلٍ مَادِىٍّ يَحْسِمُ تلكَ القِيمَةْ. ٦٠

طرويلوس : هَبْ أنِّى أقتَرِنُ اليَوْمَ بِزَوْجَةْ. إنِّى أَختَارُ الزَّوْجَةَ

مُهْتَدِيًا بالرَّغْبَةِ والرَّغْبَةُ تُذْكِيهَا عَيْنَاىَ وأُذْنَاىْ،

وهُمَا رُبَّانَانِ خَطِيرَانِ بِبَحْرٍ ذى خَطَرٍ يَجْرِى بالمَرْكَبِ

ما بَيْن سَوَاحِلِ ما أَبْغِى وسَوَاحِلِ حُكْمِى الصَّائِبْ.

أنَّى لى أنْ أتجنبَ فيما بَعْدُ من اختَرْتُ بِنَفْسى ٦٥

حتى إنْ لم تَعُدِ المُخْتَارَةُ تَقْبَلُهَا ذَائقةُ الرَّغْبَةْ؟

ذاكَ محَالٌ! وتجنبُ هذى الزَّوْجَةِ يتَعَذَّرُ

دونَ مَسَاسٍ إذْ ذاكَ بِمَا يُمْلِيهِ الشَّرفُ.

إنَّا لا نُرْجِعُ للتَّاجِرِ أثوابَ حريرٍ كنَّا استَخْدَمْنَاهَا

أو لَوَّثْنَاهَا! وكذلك لا نُلْقِى بِبَقَايَا مَائدَةٍ ٧٠

فى سَلَّةِ ما نَلْفِظُهُ وبلا تَمْييزٍ بَعْدَ الشِّبَعِ وحَسْب.

كانَ الرأىُ قد اجْتَمَعَ على أنْ يَثْأرَ باريسُ مِنَ اليُونَانْ

وموافقةُ الكلِّ هنا نَشَرَتْ أَشْرِعَةَ سَفِينَتِهِ

وهَادَنَهُ الخَصْمَانِ التَّقْلِيدِيَّانِ - البَحْرُ وعَصْفُ الرِّيحْ -

بلْ إنَّهما خَدَمَاهُ فَبَلَغَ مَوَانِيهِ المَنْشُودَةْ! لمْ يَسْتَرْجِعْ ٧٥

عَمَّتَنَا الشَّمْطَاءَ المَأْسُورَةَ عِنْدَ اليُونَانِ وأَحْضَرَ بَدَلاً

منها إحْدَى مَلِكَاتِ اليُونَانْ - امرأةٌ نُضْرَتُها وصِبَاهَا

يَذْوِى ما عِنْدَ أَبُولُّلو إنْ قُورِنَ بِهِمَا

بلْ يَفْقِدُ ضَوْءُ الصُّبْحِ أَمَامَهُمَا نُضْرَتَهُ وبَهَاهْ!

لِمَ نَحْتَفِظُ بِهَا؟ عَمَّتُنا باقيةٌ عندَ اليُونان. ٨٠

هَلْ تَجْدُرُ أنْ نَحْتَفِظَ بِهَا!؟ عجبًا! المرأةُ لؤلؤةٌ مكنونةْ

دَفَعَ الثَّمَنُ المَعْقُودُ لهَا لِلْحَرْبِ بِألْفِ سَفِينَةْ
وأحَالَتْ هِىَ كُلَّ مُلُوكِ اليُونَانِ إلى تُجَّارْ! إنْ كنتُمْ
ستُقِرُّونَ بأنَّ الحِكْمَةَ كانتْ تَقْضِى أنْ يَذْهَبَ پاريسُ
ولا مَنْدُوحَةَ مِنْ هذا الإقْرَارِ لأنكمو صِحتُّمْ كُلُّكُمو "اذْهَبْ اذْهَبْ!" ٨٥
وإذَا كُنْتُمْ ستُقِرُّونَ بأنَّ الرَّجُلَ أتَى لِلْوَطَنِ بكَنْزٍ حَقٍّ
– لا مَنْدُوحَةَ مِنْ هذَا إذْ صَفَّقْتُمْ كُلُّكُمُو وهَتَفْتُمْ
لا تُحْصَى قِيمَتُهَا! – فلماذا تَنْتَقِدُونَ الآنَ
ثِمارَ الآراءِ الثَّاقِبَةِ لأذْهَانِكمُو أنْفُسِها؟
ولماذا نَفْعَلُ ما لمْ يُعْهَدْ فى رَبَّةِ حَظٍّ مُتَقَلِّبَةٍ قَطّ ٩٠
إذْ نَبْخَسُ قيمةَ شَىْءٍ أنْفَسَ فى أعْيُنِنَا مِنْ
هذا البَحْرِ وهذِى الأرْض؟ ما أحْقَرَ مَنْ يَسْرِقُ شَيْئًا
يَخْشَى أنْ يَحْتَفِظَ بِهِ! سنكونُ إذَنْ نُشْبِهُ لِصًّا
لا يَجْدُرُ بِثِمَارِ السَّرِقَةِ إنْ نَحْنُ شَعَرْنَا
أنَّ الشَّىْءَ المَسْرُوقَ يَعُودُ علَى الوَطَنِ بِعَارْ ٩٥
وبأنَّا نَخْشَى أنْ نَقْبَلَ ما سَبَق فَعَلْنَا بِفَخَارْ

(صوت كاساندرا من خارج المسرح)

كاســاندرا : اعوِلُوا أبْنَاءَ طُرْوَادَةْ! اعولوا!

بريـــــام : ما هذه الضَّجَّةْ؟ ما هذه الصَّرْخَةْ؟

طرويلوس : ذِى أُخْتُنَا المَجْنُونَةُ! أعْرِفُ صَوتَها!

كاسـاندرا : اعْوِلُوا أبْنَاء طُرْوَادَةَ!

هكتـور : هذه كَاسَانْدرا! ١٠٠

(تدخل كاساندرا بشعر يتهدل فوق أذنيها)

كاسـاندرا : ابكوا يا طرواديون! وأعِيرُونِى عَشْرَةَ آلآفٍ من أعْيُنِكُمْ

حَتَّى أمْلأها بِدُمُوعِ نُبُوءَاتِى!

هكتـور : اهْدَئِى يَا أُخْتُ فَلْتَهْدَئِى!

كاسـاندرا : أيَا عَذَارَى أيُّها الغِلْمَانْ! ويا شَبَابًا يا شُيُوخًا واهنِينْ!

يا رُضَّعًا صِغَارًا ليسَ فى أيْدِيهِمُو سِوَى العَوِيلْ! ١٠٥

فَلْتَصرُخُوا مَعِى! فَلْنَنْخَرِطْ مِنْ قَبْلِ أنْ يَحِينَ الحِينُ

فى بَعْضِ النُّوَاحِ الهَائِلِ الذى أرَاهُ مُقْبِلاً!

ولْتَعْوِلُوا أبْنَاءَ طُرْوَادَةَ! لِتُعْوِلُوا ودَرِّبُوا عُيُونَكُمْ على الدُّمُوعْ

لابُدَّ أنْ تَزُولَ طُرْوَادَةَ! لا بُدَّ مِنْ سُقُوطِ "إلْيُومِ" الجَمِيلَةْ

شَقِيقُنَا بَارِيسُ جَذْوَةٌ سَتُحْرِقُ الجَمِيعَ هَا هُنَا! ١١٠

فَلْتُعْوِلُوا أبْنَاءَ طُرْوَادَةَ! فَلْتُعْوِلُوا! هِيلِينُ جَاءَتْ بالحَزَنْ

فَلْتُعْوِلُوا لِتُعْوِلُوا! وأطْلِقُـوا سَرَاحَها أوْ تُحْرِقُوا الوَطَنْ

(تخرج كاساندرا)

هكتـور : والآن يا طُرُويْلُوسْ أيُّها اليَافِعْ! ألاَ تُثِيرُ هذِهِ الألْحانُ

فى رِفْعتِها - مِنَ النُّبوءَاتِ التى أتَتْ بِهَا أُختُنا -

فى بَاطِنِ النُّفُوسِ مكْمَنَ النَّدَمْ؟ أمْ أنَّ فى دَمِكْ 115

لَهِيبَ ذلِكَ الجُنُونِ الفَائِرِ الذى يَحُولُ دونَ أنْ تُصْغى

لِصَوْتِ العَقْلِ؟ ألاَ تَخَافُ أوْخَمَ العَوَاقِبِ التى

يَأْتى بِهَا الصِّرَاعُ فى قَضِيَّةٍ باطِلَةٍ؟

طرويلوس : اسْمَعْ يا هِكْتُورُ أخِى! إنَّا لا نَقْطَعُ بِعَدَالَةِ اىِّ عَمَلْ

مُسْتَنِدِينَ وَحَسْبُ إلىَ ما يُسْفِرُ عَنْه 120

أو نَحْكُمُ بِفَسَادِ شَجَاعَةِ ذِى فِكْرٍ رَاجِحْ

لِمُجَرَّدِ انَّ شَقِيقَتَنَا مَجْنُونَةٌ! نَوْبَةُ تَهْوِيمَاتُ البِنْتِ المُخْتَلَّةِ

لا يُمْكِنُهَا إفْسَادُ مَذَاقِ قَضِيَّتِنَا العَادِلَةِ وقَدْ

دَعَّمَهَا شَرَفُ جَمِيعِ الأفْرَادِ وزَيَّنَها بِسَدَادِ الرَّأى.

أمَّا مِنْ نَاحِيَتِى فأنَا يَعْنِينِى الأمْرُ كمَا يَعْنِى 125

كُلَّ ابْنٍ أنْجَبَهُ پريَامْ! لا قَدَّرَ جُوفُ الرَّبُّ الأعْلىَ

انْ يُوجَدَ فى جَانِبِنَا مَنْ يَفْعَلُ فِعْلاً يُخْجِلُ مِنْ

تَقْدِيمِ الدَّعْمِ لَهُ والتَّأْيِيدِ هُنا

أىُّ فتىً حتَّى أبْلَدُهُمْ أوْ أبْرَدُهُمْ إحْسَاسًا!

باريس : إنْ لَمْ يَكُنْ الأمْرُ كذلِكَ حكَمَتْ كُلُّ الدُّنْيَا بِرُعُونَةِ ما 130

تَفْعَلُهُ أيْدِينَا وكذَلِكَ ما تَعْرِفُهُ الأذْهَانُ لَدَيْنا!

لكنِّى أُشهِدُ كُلَّ الأرْبَابْ: كانَ الإجْمَاعُ على تأْييدِى بالأمْسْ
قد مَنحَ عَزِيمَتِى جَنَاحَيْنِ تُحَلِّقُ بِهِمَا
وأزالَ مَخَاوِفَ كانتْ تَعْتَرِضُ المَشْرُوعَ الهَائِلَ عِنْدِى.
لكنْ وَا أسَفَاهْ! ماذَا فى طَوْقِ ذراعىَّ أنا وَحْدَهُما؟ ١٣٥
أىُّ دِفَاعٍ يُمْكِنُ لِشَجَاعَةِ رَجُلٍ أوْحَدَ أنْ تَنْهَضَ بِهْ؟
كىْ يَتَصَدَّى اليَوْمَ لِمَا قَدْ يَنْجُمُ عَنْ هذِى المَسْألَةِ هُنَا
مِنْ عُدْوَانٍ وعَدَاوَةْ؟ فَدَعُونِى الآنَ أُقَرِّرْ بَيْنَكُمو أنْ
لَوْ قُدِّرَ لِى خَوْضُ صِعَابٍ كَأْدَاءْ
وتَسَنَّى لِى أنْ أتَسَلَّحَ بالبَأْسِ بما يَعْدِلُ عَزْمِى الرَّاسِخْ ١٤٠
لنْ يَنْدَمَ باريسُ على ما فَعَلَ ويَفْعَلُ
أو يَتَخَاذَلَ عَنْ خَوْضِ كِفَاحِهْ!

بريـــام : يا باريسْ! إنَّكَ تَتحدثُ مثلَ فَتًى تُسْكِرُهُ المُتَعُ المَعْسُولَةْ
ما زَالَ لَدَيْكَ الشُّهْدُ ولكنَّ القَوْمَ هنا لَهُمُ العَلْقَمْ.
وإذَنْ لَيْسَ الإقْدَامُ بِهذِى الحَالَةِ مَدْعَاةً لِلْفَخْرِ. ١٤٥

باريـــس : أزْعُمُ يا مَوْلاَى بأنِّى لا أسْتَأثِرُ بِمَسَرَّاتٍ
نَاجِمَةٍ عَنْ أمْثَالِ جَمَالِ الحَسْنَاءِ ولكنِّى أرْجُو
أنْ نَنْجَحَ فى أنْ نَمْحُوَ وَصْمَةَ أسْرِى
لِلْحَسْنَاءِ بأنْ نَحْمِى الشَّرَفَ إذا نَحْنُ حَمَيْنَاهَا.

فَلَسَوْفَ نَخُونُ مليكَتَنَا المَأْمُورَةَ عِنْدَهُمو شَرَّ خِيَانَةْ، ١٥٠
ونُجَلَّلُ بالعَارِ هُنا أقْدَارَكُمُ السَّامِيَةَ ويَلْحَقُنِى الخِزْىُ
أنا نَفْسِى إنْ نَحْنُ تَخَلَّيْنا عَنْ هِيلِين الآنَ وأسْلَمْنَاهَا
فى ظِلِّ الإكْرَاهِ الشَّائِنْ! هَلْ يُمْكِنُ أنْ تَجِدَ سَبِيلاً
لِصُدُورِكُمُ السَّامِيَةِ الشَّمَّاءِ خَصِيصَةْ
تَتَّسِمُ بِهذَا القَدْرِ مِنْ الحِطَّةْ؟ ١٥٥
لَنْ تُحْجِمَ أدْنَى نَفْسٍ فى هذَا الحَشْدِ جَمِيعًا
عَنْ إبْدَاءِ الجُرْأةِ فى القَلْبِ وسَلِّ حُسَامٍ مِنْ غِمْدِهْ
إنْ يَدْعُ الدَّاعِى لِحِمَايَةِ هِيلِينْ! إنْ كَانَتْ هِيلِينُ الغَايَةَ
لنْ تَجِدَ مِنَ الأشْرَافِ هُنَا مَنْ لا يَسْتَرْخِصُ رُوحَهْ -
أو يَعْدَمُ مَنْ يُعْلِى ذِكْرَى مَقْتَلِه! وأقولُ إذَنْ: ١٦٠
فَلْنَنْهَضْ ونُقَاتِلْ مِـــنْ أجْـلِ امْرَأةٍ نَعْلَـمُ خَيْرَ العِلْـمْ
أنْ لَنْ نَجِدَ لَهَا صِنْوًا فى أرْجَاءِ الأرْضِ الشَّـاسِعَةِ اليَوْمْ

هكتــور : يا باريسُ ويا طُرويلُوسْ! لا شَكَّ بأنَّ كَلاَمَكُمَا حَسَنٌ
لكنَّ حَدِيثَكُمَا عَنْ أصْلِ قَضِيَّتِنَا وتَسَاؤُلِنَا المَطْرُوحِ أتَى
بِشُرُوحٍ أو تَبْرِيرَاتٍ سَطْحِيَّةْ! لَمْ تَبْتَعِدَا فى ذَاكَ كَثِيراً ١٦٥
عَنْ مَنْطِقِ مُقْتَبَلِ العُمْرِ! إذْ كانَ أرِسْطُو يَعْتَقِدُ بأنَّ
اليَافِعَ لا يَصْلُحُ لِتَفَهُّمِ فَلْسَفَةِ الأخْلاَقْ! أسْبَابُكُمَا والحُجَجُ

المَطْرُوحَةُ أَقْرَبُ لِزِيَادَةِ إذْكَاءِ دَمِ ألْهَبَهُ الإحْسَاسُ الجَارِفُ
مِنْها لِلتَّمْيِيزِ هُنَا ما بَيْنَ الحَقِّ وبَيْنَ البَاطِلِ وبِلاَ
أىِّ تَحَيُّزٍ! رُبَّما اللَّذَّةُ والثَّأْرُ أَصَمَّانِ! 170
بل أكثرُ صَمَمًا مِنْ ثُعْبَانٍ إذْ لاَ يَسْمَعُ أىٌّ
من هذَيْن كَلاَمًا يُنْبِئُ عَنْ حَسْمٍ
قامَ علَى الحِكْمَةِ! فَطَبِيعَتُنَا تَتَحَرَّقُ شَوْقًا
لإعَادَةِ كُلِّ حُقوقٍ لِذَوِيهَا. والآنْ:
هَلْ فى طَبْعِ البَشَرِيَّةِ دَيْنٌ أَوْلَى أنْ يُوفَى 175
من دَيْن الزَّوْجَةِ للزَّوْجِ؟ إنْ نَحْنُ خَرَقْنَا
هذا القَانُونَ الفِطْرِىَّ بِدَعْوَى عَاطِفَةٍ مَشْبُوبَةْ
وانْتَهكَتْ أذْهَانٌ سَامِيَةٌ هذا القَانُونَ الآنْ -
مُتَغَاضِيَةً عَمّا تُمْلِيه إرَادَتُها ومُخَدِّرَةً إيَّاهَا -
فَلَدَيْنَا قَانُونٌ يَسْرِى فى كُلِّ الأُمَمِ الآخِذَةِ بِحُسْنِ التَّدْبِيرِ 180
ويَكْفُلُ كَبْحَ جِمَاحِ الشَّهَوَاتِ الثَّائِرَةِ الفَوَّارَةِ إنْ
رادَ العِصْيَانُ بِهَا وتَجَلَّى كلُّ عِنَادٍ فيها.
فَإذَا كانتْ هِيلِينُ إذَنْ زَوْجَةَ مَلِكِ اسْبَرْطَةْ -
وهُوَ الوَاقِعُ - فَقَوَانِينُ الأَخْلاَقِ المُمْلاَةُ
مِنَ الفِطْرَةِ ولَدَى كُلِّ الأُمَمِ تَصِيحُ بأَعْلَى صَوْتٍ 185

طَالِبَةً إرْجَاعَ الزَّوْجَةِ لِلزَّوْجِ. ولهذا فتَمَادِينَا

فى خَطَأٍ لَيْسَ يُخَفِّفُ مِنْ هذَا الخَطَأ

ولكنْ يَجْعَلُهُ أثقَلَ وأشَدَّ جَسَامَةً! هذِى نَظْرَةُ هِكْتُورْ

مِنْ نَاحِيَةِ المَبْدَأ والحَقِّ المُطْلَقْ! لكنّى مَعَ ذَلِكَ يا إخْوَتِى

ذَوِى الرُّوحِ الوَثَّابَةِ أنحَازُ إلَيْكُمْ 190

فِيمَا قَرَّرْتُمْ مِنْ إبْقَاءِ هِلِينَ لَدَيْنا.

فَقَضِيَّتُهَا تَتَّصِلُ بِشَرَفِ المَجْمُوعِ

وشَرَفِ الأفْرَادِ جَمِيعًا وإلَى حَدٍّ بَالِغْ.

طرويلوس : هَا أنْتَ مَسَسْتَ هُنَا رُوحَ الرَّأْيِ لَدَيْنا!

لَوْلاَ أنَّا نَسْعَى لِلْمَجْدِ بِأكْثَرَ مِمَّا نَسْعَى 195

لِلتَّنْفِيسِ عَنِ الغَضَبِ الكَامِنِ والبَغْضَاءِ لَمَا

أحبَبْتُ بأنْ تُسْفَكَ لِحِمَايَتِها قَطْرةُ دَمٍ طُرْوَادِىٌّ أُخرىَ!

لكنَّ قَضِيَّتَها يا هِكْتُورُ الفَاضِلُ بالحَقِّ

قَضِيَّةُ شَرَفٍ وذُيُوعِ الصِّيتْ! أوْ قُلْ هِىَ

مِهْمَازٌ يَحْفِزُنَا لِفِعَالٍ يَتَبَدَّى فيها الإقْدَامُ وَكَرَمُ النَّفْس. 200

فَشَجَاعَتُنَا اليَوْمَ سَتَكْفُلُ أنْ نَنْتَصِرَ على الأعْدَاءْ

وذُيُوعُ الصِّيتِ لَنا يَأتِي فى المُسْتَقْبَلِ بِقَدَاسَةِ أبْطَالْ.

فَأنَا أتَصَوَّرُ أنَّ المِقْدَامَ الرَّائِعَ هِكْتُورْ

لَنْ يَتَخَلَّى عَنْ فُرْصَةِ تَحْقِيقِ المَجْدِ المَوْعُودِ
البَاسِمِ فَوْقَ جَبِينِ المَعْرَكَةِ الحَالِيَّةِ ٢٠٥
حَتَّى لوْ أُوتِىَ كُلَّ كُنُوزِ الدُّنْيَا الشَّاسِعَةِ!

هكتور : إنِّى مَعَكُمْ يا إخوَتِىَ الشُّجْعَانَ وذُرِّيَّةَ بِريَامَ الأعْظَمْ!
إنِّى أرْسَلْتُ إلىَ نُبَلاءِ اليُونَانِ البُلَدَاءِ هُوَاةِ الفُرْقَةِ
أتَحدَّى مِنهُمْ احدًا وبِأسْلُوبٍ صَارِخْ -
سَيُثِيرُ الدَّهْشَةَ فى أرْوَاحِهِمُ الغَافِيَةِ ويُوقِظُهَا! ٢١٠
أُخْبِـرْتُ بِأنَّ زَعِيمَهُـمُ الأكْبَرَ يَخْلُـدُ لِلنَّوْمْ
وبِأنَّ طُمُوحَ مُنَافَسَةٍ يَسْرِى فى الجَيْشِ اليَوْمْ
وسَيُوقِظُهُ هذَا فى رَأْيِى.

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(المنظر: معسكر اليونان، أمام خيمة أخيليس)

(يدخل ثيرستيس وحده)

ثيرستيس : كيف حالك يا ثيرستيس؟ عجبًا! أما زلت تائهًا فى شعاب غضبك؟ وهل ينتصر عليك إيجاكس البليد كالفيل ذى الجلد السميك؟ إنه يضربنى وأنا أشتمه! يا له من سبيل مشرف لاسترجاع حقى! ليت الآية انعكست فأضربه ويشتمنى! أقسم إننى لابد أن أحقق بعض ٥

ثمار دعواتى بالشر عليه ولو اضطررت فى سبيل ذلك إلى تعلم فن
استحضار الشياطين! وهاك من بعده أخيليس - مدبر المكائد نادر
المثال! لو كان الاستيلاء على طروادة يتوقف على تقويض هذين
لها، فأبشرى أسوار طروادة بطول سلامةٍ حتى تقعى وحدك!
اسمعنى يا چوف يا ملك الأرباب! يا من ترسل سهام الصواعق ١٠
الراعدة من فوق جبل الأوليمپ! لن تغدو بعدُ چوف! واسمعنى
يا ميركورى يا رب السرقة! ستفقد فنون عصاك السحرية ذات
الثعبانين! إلا إذا استطعتما انتزاع ذلك القدر الضئيل - بل الأقل من
الضئيل - من الذكاء عند إيچاكس وأخيليس! ورب الجهل قصير
الذراع نفسه يعلم وفرة ضآلته، إذ لن يستطيعا بالحيلة انتزاع ذبابة ١٥
من بيت عنكبوت دون أن يَسُلاً سيفيهما الثقيلين ويقطعا خيوطه!
فلتنزل النقمة بالمعسكر كله! أو فليصب رجاله وجع العظام النابولى!
فتلك فى رأيى لعنة تناسب الذين يشنون الحرب فى سبيل امرأة.
إنى انتهيت من دعواتى، وليقل شيطان الحقد آمين!. من ذاك؟
مولاى أخيليس؟ ٢٠

(يدخل پاتروكلوس، ويقف عند مدخل خيمة أخيليس)

پاتروكلوس : من هناك؟ ثيرستيس؟ تعال يا ثيرستيس اللطيف! تعال أسمعنى
شتائمك!

(يختفى پاتروكلوس برهة)

ثيرستيس : لو أننى تذكرت قطعـة نقود زائفة لما جـاءنى القَدَرُ بمَنْ يزيد شَبَـهًا بها! ولكن لا يهـم! يكفى أن أدعو عليك بأن تكون مـا أنت عليه! ٢٥
وليزد زيادة فاحشة ما لديك من الحماقة والجهل، وهما البلاء الشائع للبشرية! ولْتَـحْفظْكَ السماء من تلقى العلم على يد مُعَلِّمْ، وليـتها تنجيك من التربية الحقة! فلتـتحكمْ فيك عواطفك حتى الموت، فإذا قالت من تتـولى إعدادك للدفن عندئذ إن جثـتك جميلة، أقـسمت وأقسمت بأنها لم تقم بتكفين مجذومين قط! ٣٠

(يعود باتروكلوس للظهور)

آمين! أين أخيليس؟

باتروكلوس : آمين؟ هل كنت تصلى؟ هل تواظب على العبادة؟

ثيرستيس : نعم. ليت السماء تستجيب لدعائى!

باتروكلوس : آمين. ٣٥

(يدخل أخيليس)

اخيليـس : من هناك؟

باتروكلوس : ثيرستيس يا مولاى.

اخيليـس : أين؟ أين؟ أين؟ هل أتيتَ أخيرًا؟ أين كنتَ يا من أختتم به الوجبة، كالجبن، ليساعد على الهضم؟ لماذا لم تَدْعُ نفسك إلى مائدتى فى وجبات كثيرة؟ تعال هنا! قل لى ما أجاممنون؟ ٤٠

ثيرستيس : رئيسك يا أخيليس. ثم قل لى يا پاتروكلوس، ما أخيليس؟

پاتروكلوس : رئيسك يا ثيرستيس. ثم قل لى - أرجوك - ما أنت نفسك؟

ثيرستيس : أنا العليم بك يا پاتروكلوس. ثم قل يا پاتروكلوس، ما أنت نفسك؟ ٤٥

پاتروكلوس : ما دمت العليم فقل.

أخيليس : لا بد أن تقول! قل!

ثيرستيس : سأورد الصيغ الصرفية المختلفة لهذه الأسماء جميعًا: أجاممنون رئيس أخيليس، وأخيليس مولاى أنا، وأنا العليم بپاتروكلوس، وپاتروكلوس مغفل! ٥٠

پاتروكلوس : أيها الوغد!

ثيرستيس : اسكت يا مغفل! لم أنته بعد.

أخيليس : إنه مهرج محترف! استمر يا ثيرستيس. ٥٥

ثيرستيس : أجاممنون مغفل، وأخيليس مغفل، وثيرستيس مغفل، وكما سبق أن قلت، پاتروكلوس مغفل.

أخيليس : وما اشتقاق هذه الصيغ؟ اشرحها.

ثيرستيس : أجاممنون مغفل لأنه يحاول أن يرأس أخيليس، وأخيليس مغفل لأنه يقبل رئاسة أجاممنون، وثيرستيس مغفل لأنه يخدم مثل هذا المغفل، وأما پاتروكلوس فهو مغفل 'مطلق'! ٦٠

پاتروكلوس : ولماذا أنا مغفل؟

ثيرستيس : وجه سؤالك إلى الخالق. حسبى أنك مغفل. انظر! من القادم؟ ٦٥

(يدخل - من مسافة بعيـدة - أجاممنون، ويوليسيس،

ونسطور، وديوميد، وإيجاكس وكالخاس).

اخيليـس : اسمع يا پاتروكلوس! لن أتحدث مع أحد. تعال معى يا ثيرستيس.

(يخرج أخيليس)

ثيرستيس : يا للانحطاط ويا للغش ويا للتحايل المزرى! تنحصـر قضية الحرب فى

عاهرة وديوث! منازعـة جديرة بنشـأة شيع وأحزاب مـتناحرة ونزف ٧٠

الدم حـتى الموت! ألا فَلْيَحُلَّ بهـا الجَرَبُ ولْيُـهْلِك القتـالُ والعُـهْرُ

الجميع!

(يخرج ثيرستيس)

اجاممنون : (إلى پاتروكلوس) أين أخيليس؟

پاتروكلوس : فى خَيْمَتِه يا مَوْلاَىَ ولكنَّ بِهِ وَعْكَةْ!

اجاممنون : فَأَحِيطُوهُ إذَنْ عِلْمًا أنَّا جِئْنَاهُ هُنَا ٧٥

كُنَّا أَرْسَلْنَا رُسُلاً فَأَهَانَهُمو

فَتَوَاضَعْنَا وتَنَازَلْنَا بِزِيَارَتِه شَخْصِيًّا.

فَلْيُبْلِغْهُ بِذَلِكَ أَحَدٌ حَتَّى لا يَتَصوَّرَ أَنَّا

لا نَجْرُؤُ فَنُثِيرُ قَضِيَّةَ مَوْقِعِنَا الأَسْمَى

أوْ أَنَّا نَجْهَلُ مَنْ نَحْنُ! ٨٠

پاتروكلوس : سأقولُ لَهُ ذلِكَ.

(يخرج پاتروكلوس)

يوليسيس : شَاهَدْنَاهُ علَى مَدخَلِ خَيْمَتِهِ.
لَيسَ مَرِيضًا.

إيجــاكس : بل مريض مرض ملك الغابة، مريض بالقلب المختال! لك أن تدعو ذلك اكتئابًا إن كنت تحب الرجل، ولكنى، قسمًا برأسى، أعرف أنه الكبر والتـعالى! ولكن لماذا لماذا؟ فلـيبين لنا السبب. هـل تسمح يا مولاى بكلمة معك على انفراد؟ ٨٥

(إيچاكس ينتحى بأجاممنون جانبًا)

نسطــور : ماذا يدفع إيچاكس إلى التحامل عليه هكذا؟

يوليسيس : كان أخيليس قد أغوى المهرج الخاص بإيچاكس وأخذه منه.

نسطــور : من؟ ثيرستيس؟ ٩٠

يوليسيس : نعم.

نسطــور : لن يجد إذن كلامًا يقوله ما دام قد فقد من يشتمه!

يوليسيس : كلا! فأنت ترى أنه قد أصبح لديه من يشـتمه، وهو أخيليس، بعد أن فار الأخير بمن كان إيچاكس يشتمه! ٩٥

نسطــور : هذا أفضل لنـا! فنحن نبغى خلافـهمـا أكثر من اتفـاقهـما! ولكن ارتباطهما كان وثيقًا وتمكن المهرج أن يقطعه!

يوليسيس : الود الذى لا تعقـده الحكمة ما أيسـر أن يفصم الحمق عـراه! ها قد أتى پاتروكلوس. ١٠٠

(يدخل پاتروكلوس)

نسطـــور : ليس أخيليس معه.

يوليسيس : المُتَكَبِّرُ كالفيل مَفَاصِلُهُ لا تَصْلُحُ لُمجَامَلَةٍ بِرُكُوعٍ!

أَرْجُلُهُ لازِمَةٌ لكنْ لا يَقْدِرُ أنْ يَحْنِيَهَا.

باتروكلوس : يَطْلُبُ مِنِّى آخِيلِيسُ بأنْ أُخْبِرَكُمْ كمْ يَأْسَفُ ١٠٥

إنْ كَانَتْ عَظَمَتُكُمْ والحَاشِيَةُ العُظْمَى مَعَكُمْ

قد زَارَتْهُ لِغَرَضٍ آخرَ غَيْرِ تَرَيُّضِكُمْ وتَمَتُّعِكُمْ بالنُّزْهَةِ!

وكَذلِكَ يَأْمَلُ الاَّ يكْمُنَ مَقْصِدُكُمْ

إلاَّ فى طَلَبِ الصِّحَّةِ ومُسَاعَدَةِ الهَضْمِ الجَيِّدِ باسْتِنْشَاقِ

نَسِيمِ الأُمْسِيَّةِ مِنْ بَعْدِ عَشَائِكِمُو! ١١٠

اجاممنون : اسْمعْ يا باتروكلُوسْ! ما أكْثَرَ ما نَعْرِفُ أَمْثَالَ إِجَابَاتِهْ!

تلْكَ مُرَاوَغَةٌ مِنْهُ تَطِيرُ بِفضْلِ جَنَاحَيْنِ مِنَ اسْتِعْلاَئِهْ!

لكِنْ مَهْمَا تَبْلُغْ سُرْعَتُهَا لأبُدَّ لَنَا انْ نُدْرِكَهَا!

الرَّجُلُ لَهُ فَضْلٌ طَارَتْ سُمْعَتُهُ ولَدَيْنَا إقْرَارٌ

لا شَكَّ بِهِ بالفَضْلِ لَهُ! لكنَّ شَمَائِلَهُ جَمْعَاءَ ١١٥

إذَا لَمْ تَظْهَرْ فى مَسْلَكِهِ العَمَلِيِّ وتَشْهَدْ لَهْ

تَبْدأُ فى فُقْدَانِ بَرِيقٍ تَفَوُّقِهَا فى أَعْيُنِنَا!

حَقًّا! كمْ تُشْبِهُ فَاكِهَةً طَيِّبَةً وُضِعَتْ فى طَبَقٍ قَذِرٍ

ومِنَ الأرْجَحِ انْ تَتَعَفَّنَ قَبْلَ تَذَوُّقِهَا! اذْهَبْ خَبِّرْهُ بأنَّا

جِئْنَا كَىْ نَتَحدَّثَ مَعَهُ! لا إِثْمَ عَلَيْكَ إِذَا قُلْتَ بِأَنَّا ١٢٠
نَعْتَقِدُ بِأَنَّ تَعَالِيَهُ زَادَ عَنِ الحَدِّ وأَنَّ تَوَاضُعَهُ
قَلَّ عَنِ اللاَّزِمِ وبِأَنَّ تَصَوُّرَهُ لِلْعَظَمَةِ فِى النَّفْسِ
يَفُوقُ الحُكْمَ الصَّائِبْ! وسِوَاهُ مِمَّنْ هُمْ أَفْضَلُ مِنْهُ
يُحِيطُونَ بِهذا الفَظِّ المُتَرَفِّعِ ويُوَارُونَ بِهذَا
ما حُقَّ لَهُمْ مِنْ سُلْطَانٍ بل يُبْدُونَ هُنَالِكَ طَاعَتَهُمْ ١٢٥
وخُضُوعَهُمُو لِتَسَلُّطِ نَزَعَاتٍ مُتَقَلِّبَةٍ فيه! بل واشْهَدْ
فَوَرَاتِ الرَّجُلِ الصَّاخِبَةِ صُعُودًا وهُبُوطًا
فكأَنَّ مَسَارَ الحَرْبِ جَمِيعًا يَتَوَقَّفُ إِذْ ذَاكَ
على مَدٍّ او جَزْرٍ فِى دَاخِلِ نَفْسِهْ.
اذْهَبْ أَخْبِرْهُ بِذلِكَ وأَضِفْ قَوْلِي ١٣٠
إنْ ظَلَّ علَى النَّحْوِ المَذْكُورِ يُبَالِغُ فى قِيمَتِهِ
فَسَنَلْفِظُهُ او نَتْرُكُه كَبَعْضِ الآلاتِ الحَرْبِيَّةِ إنْ عَجَزَتْ
أَيْدِينَا انْ تَحْمِلَهَا فكأَنَّ الآلَةَ قَالَتْ:
"آتونى بالمَيْدَانِ هنا: لا أَقْدِرُ انْ أَذْهَبَ لِلْحَرْبِ".
إِنَّا نُؤْثِرُ قَزَمًا نَشِطًا فَعَّالَ الجُهْدِ ١٣٥
على عِمْلاَقٍ نَائِمْ. قُلْ ذلِكَ لَهْ.

باتروكلوس : سَمْعًا وطَاعَةً وسَوْفَ آتِيكُمْ بِرَدِّهِ فَوْرًا.

اجاممنون : لنْ نَرْضَى بِكلاَمٍ يَرْوِيهِ الرَّاوِى عَنْه.

جِئْنَا كَىْ نَتَحَدَّثَ مَعَهُ. يا يُولِيسِيسُ ادْخُلْ خَيْمَتَهُ أَنْت.

(يخرج يوليسيس وراء پاتروكلوس)

إيجـــاكس : ماذا يتميز فيه عن غيره؟ ١٤٠

اجاممنون : لا شىء سوى ما يرسمه من صورة ذاته.

إيجـــاكس : هل يتميز بسمو فائق؟ هل تعتقد بأنه يتصور أنه رجل أفضل منى؟

اجاممنون : لا شك فى هذا.

إيجـــاكس : وهل توافقه على تصوره، وتقول إنه أفضل؟ ١٤٥

اجاممنون : لا يا إيجاكس النبيل! إنك تعدله فى القوة والشجاعة والحكمة ولا تقل عنه نبلاً، وتزيد عنه فى رقة الحاشية، ولديك طاقة أكبر على التكيف قطعًا.

إيجـــاكس : ما الذى يدفع المرء إلى الكِبْـر؟ كيف يترعرع الكِبْـر؟ أنا لا أدرى ما الكِبْر! ١٥٠

اجاممنون : ذهنك يا إيجاكس أشد صَـفَاءً وفَضَائِلُكَ أَشَدُّ بهـاءً، والمتكبر يلتهم ذاته تمامًا! فالخيلاءُ مرآتُه التى يرى فيها صورته، والبوقُ الذى يُعْلِنُ تفاخره، والكتابُ الذى يسجل سيرته! إن من يمتدح نفسه بغير عمل كريم يبتلع فضل ما يفعل بهذا المديح. ١٥٥

(يدخل يوليسيس)

إيجـــاكس : أكره المتكبر كراهيتى لتوالد الضفادع.

نسطـــور : (جانبًا) ومع ذلك فهو يحب نفسه. أليس ذلك غريبًا؟

يوليسيس : لَنْ يَنْزِلَ آخِيلِيسُ إلىَ المَيْدَانِ غداً.

اجاممنون : ومَا ذَرِيعَتُهْ؟

يوليسيس : لَيْسَتْ لَهُ ذَرِيعَةٌ وإنَّما يُوَاصِلُ التَّمَادِى فى هَوَاهُ ١٦٠

مِنْ دُونِ اعْتِبَارٍ لِلَّذِى يَرَاهُ غَيْرُهُ أو احْتِرَامٍ لِسِوَاهْ.

مُصَمِّمًا عَلَى ما يَبْتَغِى، مُسْتَرْشِداً بِذَاتِهِ وَحَسْبْ.

اجاممنون : عَجبًا! هَلْ يَرْفُضُ مَطْلَبَنَا المَعْقُولَ بأنْ يَخْرُجَ

وَيُحَادِثَنَا خَارِجَ خَيْمَتِهِ؟ ١٦٥

يوليسيس : ما إنْ يُطْلَبْ شَىْءٌ مِنْهُ وإنْ كانَ صَغِيراً لا يُذْكَرُ

حَتَّى يَكْتَسِبَ لَدَيْهِ أَهَمِّيَّةْ! العَظَمَةُ تَسْكُنُهُ مِثْلَ العِفْرِيتْ!

والكِبْرُ يُزَاحِمُهُ وَيُنَازِعُهُ الألْفَاظَ وإنْ حَادَثَ نَفْسَهْ!

صُورَتُهُ المَوْهُومَةُ لِلعَظَمَةِ تَتَمَلَّكُ دَمَهُ وبِذلِكَ تُلْهِبُ جَدَلاً

مُسْتَعِراً يَتَعَاظَمُ ما بَيْنَ المَلَكَاتِ الذِّهْنِيَّةِ والقُدُرَاتِ البَدَنِيَّةِ ١٧٠

دَاخِلَ مَمْلَكَةِ أَخِيلِيسَ ومِنْ ثَمَّ تَهُبُّ الثَّوْرَةُ مِنْ جَرَّاءِ

صِرَاعِ قُوَاهُ وَتَدُكُّ مَعَاقِلَ ذَاتِهْ! كَيْفَ أَصُوغُ الفِكْرَةْ؟

إنَّ وَبَاءَ الكِبْرِ بِهِ فَتَّاكٌ وأَمَارَاتُ المَوْتِ

تَصِيحُ بأنْ "لاَ فُرْصَةَ لِشِفَاء".

اجاممنون : فَلْيَذْهَبْ إيجَاكسُ إلَيْه! يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ 175

فَلْتَذْهَبْ ولْتَدْخُلْ خَيْمَتَهُ ولتُلْقِ عَلَيْه تَحيَّتَنَا

فَلَقَدْ قِيلَ بأنَّ الرَّجُلَ يُجِلُّكَ وسَيُصْغِى لَكَ مُبْتَعِدًا عَنْ ذَاتِهْ

- إنْ تَطْلُبْ مِنْه - ولَوْ بَعْضَ الشَّىْء.

يوليسيس : كَلاَّ يا أجَامِمْنُونْ! لاَ تَفْعَلْ هذَا! بَلْ نَحْنُ

نُبَجِّلُ خُطُوَاتِ إيجَاكسَ إذَا ابْتَعَدَتْ عَنْ آخِيلِيسْ! 180

هَلْ نَقْبَلُ تكريمَ الرَّجُلِ المُتَكَبِّرِ

وهْوَ يُتَبِّلُ صَلَفَ النَّفْسِ بِدُهْنِ الذَّاتْ؟

بَلْ لاَ يَأْذَنُ لأُمُورِ الدُّنْيَا مَهْمَا كَانَتْ أنْ تَشْغَلَ فِكْرَهْ

إلاَّ إنْ كانَ الأمْرُ يَدُورُ علَى ذَاتِهْ، وتَأَمُّلِ ذَاتِهْ!

هَلْ نَقْبَلُ أنْ يَعْبُدَهُ رَجُلٌ أفْضَلُ فى أعْيُنِنَا 185

وأَحَقُّ لَدَيْنَا أنْ يُعْبَدْ؟ كلاَّ! هَذَا السَّيِّدُ

يَتَمَتَّعُ بالتَّعْظِيمِ ثَلاَثًا وشَجَاعَتُهُ ثَابِتَةٌ دونَ مِرَاء!

أُقْسِمَ بِإرَادَتِى بأنَّا لَنْ نَسْمَحَ أنْ يَسْتَرْخِصَ قَصَبَ السَّبْقِ بِيَدِهِ

- ولَقَدْ فَازَ بِهِ شَرَفًا - أوْ يَمْتَهِنَ مَآثِرَ ذَاتِهْ

- وهْىَ مَآثِرُ تَعْدِلُ ما يَتَمَتَّعُ آخِيلِيسُ بِهِ - 190

بِزِيَارَتِهِ آخِيلِيسْ. لَوْ فَعَلَ لَزَادَ

بِذَلِكَ مِنْ شَحْمِ الكِبْرِ الْمُتَضَخِّمِ فِيهِ أَصْلاً
وأَضَافَ مَزِيدَ الجَمَرَاتِ إلى بُرْجِ السَّرَطَانِ
إِذَا أَكْرَمَ مَثْوَى رَبُّ الشَّمْسِ الأَعْظَمِ هَايْپِيرِيُونْ.
يَذْهَبُ هذا اللُّورْدُ إِلَيْه؟ لا قَدَّرَ جُوپِيتَرْ رَبُّ الأَرْبَابْ! ١٩٥
بَلْ إنَّ الرَّبَّ لَيُرْعِدُ ويُنَادِى فَلْيَذْهَبْ آخِيلِيسُ إلىَ إيجَاكْسْ!

نسطــور : (جانبًا إلى ديوميد)
هذَا حَسَنٌ! قَدْ طَيَّبَ خَاطِرَهُ فِعْلاً!

ديوميــد : (جانبًا إلى نسطور)
وانظُرْ كَمْ يَتَجَرَّعُ بالصَّمْتِ زُلاَلَ الإِطْرَاءْ!

إيجــاكس : إِنْ كُنْتُ سَأَقْصِدُهُ فَسَأَلْكُمُهُ فِى الوَجْهِ
بِقَبْضَةِ يُمْنَاىَ الدَّارِعَةِ الصُّلْبَةْ! ٢٠٠

اجاممنون : لاَ بَلْ لَنْ تَذْهبْ.

إيجــاكس : لَوْ أَبْدَى الكِبْرَ مَعِى فَلَسَوْفَ أُخَلِّصُهُ مِنْ كِبْرِهْ.
فَلأَمْضِ إِلَيْه.

يوليسيس : كَلاَّ بِحَقٍّ ما تَكَلَّفْتَ لِلآنَ هذِهِ الحَمْلَةْ.

إيجــاكس : وإِنَّه لَتَافِهٌ سَلِيطْ! ٢٠٥

نسطــور : (جانبًا) كَمْ يَصِفُ بِذلِكَ نَفْسَهْ.

(يتهامس اللوردات فيما بينهم ساخرين من إيجاكس
على غير مسمع منه حتى السطر ٢٥٠)

إيجــاكس : أَفَلاَ يُمْكِنُ أنْ نَتَفَاهَمَ مَعَهُ؟

يوليسيس : (جانبًا)

هذَا غُرَابٌ أَسْحَمٌ يَذُمُّ لَوْن رِيشِهِ الأَسْوَدْ!

إيجــاكس : فَسَأَفْصِدُ دَمَ صَلَفِ النَّفْسِ لِكَىْ أَشْفِيهِ!

اجاممنون : (جانبًا)

يَلْعَبُ دَوْرَ طَبِيبٍ مَنْ هُوَ بالحَقِّ مَرِيضْ! ٢١٠

إيجــاكس : إنْ يَقْبَلِ الجَمِيعُ ما انْتَهَى إلَيْه رَأْيِي -

يوليسيس : (جانبًا)

لأَصْبَحَ الذَّكَاءُ "مُوضَةً" قَدِيمَةْ!

إيجــاكس : (مستكملاً عبارته)

لَمَا اسْتَمَرَّ فى هذَا الصَّلَفْ! علىَّ غَرْسُ سَيْفِى فيه أوَّلاً!

هَلْ تَظْفَرُ الخُيَلاَءُ بالغَنِيمَةْ؟ ٢١٥

نسطــور : (جانبًا) إنْ تَظْفَرِ الخُيَلاَءُ نِلْتَ نِصفَهَا!

يوليسيس : (جانبًا) بلْ نالَ أَرْبَعَةً وعِشْرِينَ قِيرَاطًا!

إيجــاكس : لَسَوْفَ أَعْجِنُهُ! لَسَوْفَ أَجْعَلُهُ يَلِينْ!

نسطــور : (جانبًا)

لمْ يَبْلُغْ حَدَّ 'التَّسْخِينِ' الكَامِلْ! احْشُ مَدَائِحَكَ بِجَوْفِهْ!

صُبَّ ثَنَاءَكَ كَالْمَاءْ! ما زَالَ الطَّمَعُ بِهِ جَافًّا! ٢٢٠

يوليسيس : (إلى أجاممنون)

مَوْلاَىَ! تفكيرُك فى أَمْرِ مُشاكَسَةِ أَخِيلِيسَ ازْدَادَ عَنِ الحَدِّ.

نسطـــور : (إلى أجاممنون)

يا مَوْلاَنَا الأَعْظَمُ أَعْرِضْ عَنْ هذَا.

ديوميـــد : (إلى أجاممنون)

بلْ يَجِبُ عَلَيْكُمْ الاسْتِعْدَادُ لِخَوْضِ الحَرْبِ بِدُونِ أَخِيلِيسْ.

يوليسيس : لا يَجْلِبُ هذا الضُّرَّ سِوَى الإِلْحَاحِ عَلَى ذِكْرِ أَخِيلِيسْ.

وهُنَا فى الوَاقِعِ رَجُلٌ فَذٌّ - لَنْ أَتكَلَّمَ عَنْهُ فى حَضْرَتِه. ٢٢٥

نسطـــور : ولِمَاذَا لا تَتَكَلَّمْ؟ لَيْسَ الرَّجُلُ حَسُودًا مثلَ أَخِيلِيسْ.

يوليسيس : فَلْتَعْلَمْ كُلُّ الدُّنْيَا أَنَّ الرَّجُلَ يُضَارِعُهُ فى الإِقْدَامْ

إيجـــاكس : كَلْبٌ بَلِ ابْنُ فَاعِلَةْ.. مَنْ ظَنَّ أَنَّهُ سَيَسْتَطِيعُ أنْ

يَخْدَعَنَا بِمِثْلِ ذَلِكَ التَّلاَعُبْ! ولَيْتَهُ قَدْ كانَ طُرْوَادِيًا!

نسطـــور : لوْ كانَتْ فى إِيجاكْسَ رَذِيلَةْ - ٢٣٠

يوليسيس : كالكِبرْ -

ديوميـــد : أوْ نُشْدَانِ المَدْحْ -

يوليسيس : أوْ غِلْظَةِ أَخْلاَق -

ديوميـــد : أوْ أَدْنَى اسْتِعْلاَءٍ وتَصَنُّعْ.

يوليسيس : الحَمْدُ لِلسَّمَاءِ أَيُّهَا الأَميرُ انْ حَبَتْكَ طَبْعًا دَمِثًا!

وللسَّمَاءِ دَرٌّ مَنْ قد أنجبَك! ودَرٌّ مَنْ قَدْ أرْضَعَتْك! ٢٣٥

ولْيَشْتَهِرْ مَنْ علَّمَكْ! وكَذَا خِصَالُكَ الفِطْرِيَّةْ!

فإنَّها أحَقُّ بالذُّيوعِ مرَّاتٍ ثَلاثًا فَوْقَ كُلِّ تَعْليمٍ أتَاكْ!

أمَّا الَّذِى تَعَلَّمَتْ ذِراعُكَ القتَّالَ مُحْكَمًا عَلَى يَدَيْه

فإنَّنِى لأدْعُو الآنَ رَبَّ الحَرْبِ حتَّى يَقْسِمَ الأبَدِيَّةْ

حتَّى تَنَالَ منْهُ نِصفَهَا! أمَّا جزَاءُ قُوَّتِكْ ٢٤٠

فَإنَّنِي أدْعُو العَظِيمَ 'ميلو' حَامِلَ الثِّيرَانِ لِلتَّنازلِ

الأكيدِ عَنْ لَقَبِهْ . . لإيجَاكْسَ الشَّدِيدِ البَأسْ!

لَكِنَّنِى لَنْ أُطرِىَ الَّذِى لَدَى إيجاكْسَ مِنْ حِكْمَةْ -

فَإنَّهَا تُحِيطُ كَالحُدُودِ أوْ كالسُّورِ أوْ كالسَّاحِلِ

بِمَا يَزِينُهُ مِنَ المَوَاهِبِ الرَّحِيبَةِ الشَّاسِعَةِ! وهَاكَ نِسطُورَ هُنَا!

لَقَدْ تَلَقَّى مِنْ سِنِينِ عُمْرِهِ الطَّوِيلَةِ الحِكْمَةْ. . . ٢٤٥

لابُدَّ أنْ يكُونَ ذَا حِكْمَةْ! فَهْوَ الحَكِيمُ اليَوْمَ والحَكِيمُ حَتْمًا!

لكِنَّنِى أرْجُوكَ صَفْحًا يا أبِى نِسْطُورْ! لَوْ كانَ عُمْرُكَ المَدِيدُ

فى رَيْعَانِهِ كَعُمْرِ إيجاكسْ. . وذِهنُكَ الرَّهِيفُ فى سِنِّهْ. .

لَمَا استَطَعْتَ أنْ تَفُوقَهُ إلاَّ إذَا غَدَوْتَ إيجاكسْ.

إيجــاكس : هَلْ تَسْمَحُ لِى أنْ أدْعُوكَ أبِى؟ ٢٥٠

يوليسيس : حَقًّا يا وَلَدِى الصَّالِحْ.

ديوميد : اعْمَلْ بِنَصِيحَتِهِ يا لُورْدْ إيجَاكْس.

يوليسيس : الأمْرُ هُنَا لا يَحْتَمِلُ التَّأجِيلَ! الظَّبْيُ أخِيلِيسُ

خَبِئٌ فى الغَابَةِ! فَلْيَتَفَضَّلْ قَائِدُنَا الأعْلَى الآنَ

بِدَعْوَةِ مَجْلِسِ أرْكَانِ الحَرْبِ إلَى أنْ يَنْعَقِدَ علَى الفَوْر.

فَلَقَدْ قَدِمَ مُلُوكٌ جُدُدٌ فانْضَمُّوا لِلْجَيْشِ بطُرْوَادَةَ ٢٥٥

وعَلَيْنَا أنْ نَصْمُدَ فى الغَدِ خَيْرَ صُمُودٍ بِعِمَادِ الجَيْشِ لَدَيْنا!

ولَدَيْنا بَطَـلٌ فَذٌّ! ولَوِ اجتمـعَ الفُرْسَانُ مِـنَ الشَّرْقِ إلى الغَرْبْ

فاخْتَارُوا أفْضَلَهُمْ لَتَفَوَّقَ إيجاكسُ عليهِمْ فى الطَّعْنِ وفى الضَّرْب

اجاممنون : فَلْنَعْقِدْ مَجْلِسَ أرْكَانِ الحَرْبِ إذَنْ. ولْيَبْقَ أخِيلِيسُ بِنَوْمٍ يَحْلُمْ

فَخِفَافُ السُّفُنِ هى الأسْرَعُ حتى إنْ طَلَبَتْ كُبْرَاهَا عُمْقًا أعْظَمْ ٢٦٠

(يخرج الجميع)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(المنظر: طروادة. القصر الملكى. يدخل پانداروس وخادم)

پانداروس : اسمع يـا صاحبى! أرجـوك – كلمة واحـدة! ألست تابعًا لـپاريس الأمير الشاب؟

الخـــادم : نعم يا سيدى. أتبعه حين يسير أمامى.

پانداروس : أقصد هل تعتمد عليه؟

الخـــادم : بل أعتمد على ربى يا سيدى. ٥

پانداروس : أنت تعتمد على سيد مرموق كريم المحتد. ولا بد لى أن أحمده.

الخـــادم : الحمد للرب يا سيدى.

پانداروس : ألست تعرفنى؟

الخـــادم : حقا يا سيدى. معرفة سطحية. ١٠

پانداروس : إذن فازدد معرفة بى. أنا اللورد پانداروس.

الخـــادم : ليتنى أزداد معرفة بفضيلتك.

پانداروس : أرغب فى ذلك.

الخـــادم : هل أنت صاحب نعمة؟

پانداروس : نعمة؟ كلا يا صديقى. ألقابى الفضيلة والسيادة! ما هذه الموسيقى؟ ١٥

الخـــادم : أعرف ألحانًا منها! إنها موزعة على الآلات.

باندا روس : أتعرف العازفين؟

الخـــادم : معرفة كاملة يا سيدى.

باندا روس : ولمن يعزفون؟ ٢٠

الخـــادم : للسامعين يا سيدى.

باندا روس : لإمتاع من يا صاحبى؟

الخـــادم : لإمتاعى وكل من يحب الموسيقى.

باندا روس : أقصد من طلبها؟

الخـــادم : من طلب من يا سيدى؟ ٢٥

باندا روس : اسمع يا صاحبى! نحن لا نستطيع التفاهم، فأنا أبالغ فى التأدب وأنت تبالغ فى المراوغة! أقصد "بناءً على طلب من يعزفون؟"

الخـــادم : هكذا يكون السؤال يا سيدى. فى الواقع إنهم يعزفون بناء على طلب مولاى باريس، فهو معهم شخصيًا، ومعه هنا ڤينوس ٣٠ البشرية، دم قلب الجمال، وروح الغرام المجسدة –

باندا روس : من؟ بنت أخى كريسيدا؟

الخـــادم : لا يا سيدى! بل هيلين. ألم تستنبط ذلك من أوصافها؟ ٣٥

باندا روس : يبدو أنك لم تشاهد يا أخانا الليدى كريسيدا! لقد أتيت لمحادثة باريس من لدن الأمير طرويلوس، وسوف أحاصره بجيوش المدائح، فإن مِرْجَلَ مُهِمَّتِى يَغْلِى!

الخـــادم : مهمة طال بها الغليان! فأصبحت كعبارتك مسلوقة مهترئة! ٤٠

(يدخل باريس مع هيلين ووراءهما الموسيقيون)

بانداروس : تحية طيـبة يا مولاى وهذه الصحبة الطيـبة! ولتهتدوا جميـعًا أطيب اهتداء بالرغائب الطيبة التى أعبر عنهـا أطيب تعبير! وخصوصًا أنتِ أيتها الملكة الجميلة! ولترقدى على وسادة طيبة من الأفكار الطيبة!

هيليـــن : أيها اللورد العزيز أنت حافل بالألفاظ الطيبة. ٤٥

بانداروس : حديثك يعبر عن مشاعر طيبة أيتها الملكة الحلوة. (إلى باريس) أيها الأمير الرائع! هذه الموسيقى موزعة ومقطعة على خير وجه.

باريــــس : بل قطعتهـا أنت بمقاطعتك! وأقسم أن تعيدها أنت سـيرتها الأولى! ضم القطع الموسيقية بعضها إلى بعض بقطعة من عزفك - إنه رجلٌ عامر بالتناغم يا هيلين! ٥٠

بانداروس : كلا يا مولاتى حَقًّا!

هيليـــن : 'اطلع من دول' يا سيدى!

بانداروس : بل أنا ساذج فى الواقع! بالغ السذاجة فى حقيقة الواقع!

باريــــس : أحسنت التعبير يا مولاى. وإن كان ذلك فى نوبات متقطعة! ٥٥

بانداروس : عندى مهمة مع مولاى يا أيتها الملكة العزيزة. يا مولاى! هل تسمح لى بكلمة معك؟

هيليـــن : كلا! لن يلهينا ذلك عن سماعك. لابد أن تغنى.

پانداروس : الواقع أنك تتلطفين معى أيـتها الملكة الحلوة. ولكنى أقسم، أقـصد أنى يا مولاى العزيز وصـديقى الذى أقدره غاية التقـدير، أقصد أن أخاك طرويلوس - ٦٠

هيليـــن : يا مولاى پانداروس، يا أيها اللورد الحلو كالشهد -

پانداروس : انتظرى أيتهـا الملكة الحلوة! انتظرى حتى اسـتكمل العبـارة: أخوك طرويلوس يهديك أزكى تحياته - ٦٥

هيليـــن : لن تخدعنـا فتحـرمنا من ألحانك. فـإن فعلت فسـوف نَصُبُّ علي رأسك كآبتنا!

پانداروس : أيتها الملكة الحلوة! يا ملكة ذات حلاوة، بل ذات حلاوة حقة -

هيليـــن : وإغضاب امرأة ذات حلاوة جريرة ذات مرارة. ٧٠

پانداروس : كلا! لن يفيدك هذا القـول، بل لن يفيدك بالحق. أصغى لى: أنا لا أحفل بهذه الألفاظ! لا لا! واســمعنى يا مولاى! طرويلوس يطلب إليك أن تعتذر للملك باسمه إذا طلبه للعشاء هذا المساء.

هيليـــن : مولاى پانداروس - ٧٥

پانداروس : ماذا تقول ملكتى الحلوة، بل ملكتى البالغة الحلاوة؟

پاريـــس : ماذا يجرى على وجه التحديد؟ أين يتناول العشاء الليلة؟

هيليـــن : لا ولكن يا مولاى -

باندا روس : ماذا تقول مـليكتى الحلوة؟ إن صديقى الحميم هنا سـوف يغار منى فيغضب منك. ٨٠

هيليـــن : (إلى باريس) لا ينبغى أن تعرف مكان عشائه.

باريـــس : أقسم بروحى، مع فاتنتى كريسيدا.

باندا روس : لا لا لا! لا شىء من هذا القبيل. اسمعنى! فاتنتك مريضة. ٨٥

باريـــس : إذن أقدم الذريعة التى طلبها طرويلوس.

باندا روس : نعم يا مولاى الكريم. ولماذا تشـير إلى كريسـيدا على الإطلاق؟ إن فاتنتك المسكينة مريضة.

باريـــس : ألمح ما لا يلمحه غيرى!

باندا روس : تلمح؟ ماذا تلمح؟ هيا! هاتونى آلة موسيقية. (يعطيه أحد العازفين آلة موسيقية) أنا طوع أمرك أيتها المليكة الحلوة! ٩٠

هيليـــن : هذا كرم بالغ منك -

باندا روس : ابنة أخى تحب حبًا جَمًّا شيئًا تملكينه أيتها الملكة الحلوة! ٩٥

هيليـــن : وسوف تناله يا مولاى إذا لم يكن قرينى باريس.

باندا روس : باريس؟ لا لا! بل لا تريده! فهما لا يتفقان.

هيليـــن : الاتفاق بعد الخصام قد يأتى بثالث من جماعهما.

باندا روس : كُفّى عن ذلك كفىّ! وكفى ما قيل الآن. سوف أغنى لكما أغنية. ١٠٠

هيليـــن : هيا أرجوك. والآن أقسم يا مولاى الرقيق إنك تتمتع بجبين جميل.

بانداروس : فكاهة مقبولة! فكاهة مقبولة!

هيليــــن : فلتكن أغنيتك عن الحب. ولتكن أغنية "الحب مهلكٌ لنا جميعًا".

يا رب الحب! يا رب الحب! يا رب الحب! ١٠٥

بانداروس : الحب؟ فعلاً! هذا ما سوف أغنى عنه.

باريــــس : نعم! أرجوك إذن: غننا الحب الحب وما غير الحب!

باندار وس : أقسم إن هذا مطلع الأغنية.

(يغنى)

الحبُّ الحبُّ وما غيرُ الحُبِّ لَنا! الحبُّ دوامًا ومَزِيدُ الحُبّ!

فالقَوْسُ بأَيْدِى رَبِّ الحُبّ ١١٠

يُطْلِــقُ بالسَّهْــمِ يُصِيبُ الظَّبْىَ معَ الظَّبْيَةِ فــى القَلْــب!

لكنَّ النَّصْــلَ هُنَا لا يُؤْلِمْ

إذْ إنَّ ضَحِيَّةَ جُرْحِ السَّهْم

يَلْتَذُّ بِدَغْدَغَــةٍ بـل يَتَنَعَّمْ

بَعْضُ العُشَّاقِ يموتونَ إذا صَرَخُوا مِنْ لَذْعِ غَرَامْ ١١٥

لكــنْ ما يَبْـــدُو أنَّ الجُــرْحَ سيَأْتِيــهِ بِحِمَـامْ

يَأْتـِى بالضِّحْكَاتِ هُنَا مِــنْ صَرَخَـــاتِ الآلاَمْ

وَلِذَلِكَ يَحْيَا الحُبُّ إذا هُوَ مَاتْ

والألَمُ سَيُصْبِحُ فينـا ضَحِكَـاتْ

بَلْ تَخْتَلِطُ الضِّحْكَاتُ بِصَرَخَاتْ ١٢٠

أنَّى لي بِنَوَالٍ مَرَامْ!

هيليــن : أغنية غارقة فى الحب، وأقسم، لأذنيها!

باريــس : لا يأكل هذا الحب إلا الحمام، والحمام يأتى بالدم الحار، والدم الحار ينجب أفكارًا ملتهبة، والأفكار الملتهبة تنجب أفعالاً متقدة، ١٢٥ والأفعال المتقدة هى الحب؟

باندراوس : أهكذا يتوالد الحب؟ دماء حارة وأفكار ملتهبة وأفعال متقدة؟ إنها أفاع سامة! وهل الحب أفاع سامة تتوالد أيها المولى الكريم: من نزل الميدان اليوم؟

باريــس : هكتور، وديفوبوس، وهيلينوس، وأنتينور، وجميع أبطال طروادة. ١٣٠ كنت أود أن أمتشق سلاحى اليوم ولكن حبيبتى هيلين رفضت. ولماذا يا ترى لم ينزل أخى طرويلوس الميدان؟

هيليــن : لقد زم شفتيه لأمر ما! تعرف كل شيء يا لورد باندراوس.

باندراوس : لا لا! لا أعرف شيئًا يا ملكة فى حلاوة الشهد. أشتاق لمعرفة ما فعلوه اليوم. أرجو ألا تنسى ذريعة اعتذار أخيك؟

باريــس : بل أذكرها بالحرف.

باندراوس : إلى اللقاء أيتها المليكة الحلوة.

هيليـــن : أبلغ سلامى لابنة أخيك. ١٤٠

باندراوس : لن أنسى أيتها الملكة الرقيقة.

(يخرج باندروس)

(يدوى البوق معلنًا عودة المقاتلين)

باريـــس : عَادُوا مِنَ المَيْدانْ. هيَّا إلىَ قَصرِ أبِي برِيَامَ كىْ نُحَيِّيَ الجُنُودْ!

حَبِيبَتِي هيلينْ! أرْجُوكِ سَاندِينى عِنْدَمَا أُعِينُ هكْتُورَ العَزِيزَ

فى خَلْعِ الدُّروعِ مِنْ جَسَدِهْ! مَشَابِكُ الدُّرُوعِ مُسْتَعْصِيَةْ!

لكنْ إذَا عَالَجْتِهَا بأصَابِعٍ بَيْضَاءَ ذَاتِ سِحْرٍ سَوْفَ تَسْتَجِيبْ ١٤٥

مُطِيعَةً إيَّاكِ طَاعَةً تَزِيدُ عَنْ خُضُوعِهَا لِحَدِّ سَيْفٍ صَارِمٍ

أوْ قُوَّةِ السَّوَاعِدِ اليُونَانِيَّةْ! لَسَوْفَ تَفْعَلِينَ شَيْئًا لَيْسَ يَسْتَطِيعُهُ الكِبَارَ

مِنْ مُلُوكِ تِلْكُمُ الجُزُرْ! إذا اسْتَطَعْتِ خَلْعَ دِرْعِ هِكْتُورِ الجَبَّارَ

هيليـــن : إنَّا نَعْتَزُّ بأنْ نَخْدُمَهُ يا باريسْ. حَقًّا

ما سَوْفَ نُقَدِّمُهُ تأدِيَةً لِلْوَاجِبِ سَوْفَ يَزِيدُ ١٥٠

جَمَالَ مُحَيَّانَا إشْرَاقًا وَفَخاراً بَلْ يَتَفَوَّقُ

عَمَّا نَتَألَّقُ فيهِ الآنْ.

باريـــس : يا حُلْوَةُ! حُبِّى لَكِ لا يُوصَفْ.

(يخرجان)

المشهد الثانى

(حديقة أو بستان بمنزل پانداروس. يدخل پانداروس وغلام
طرويلوس من بابين متقابلين على المسرح)

پانداروس : كيف حالك؟ أين سيدك؟ هل ذهب لمنزل كريسيدا؟

الغـــلام : لا يا سيدى، إنه ينتظرك لتصحبه إليها.

(يدخل طرويلوس)

پانداروس : ها هو ذا! كيف الحال؟ كيف الحال؟

طرويلوس : (إلى خادمه) انصرف أنت. ٥

(يخرج الخادم)

پانداروس : هل رأيت بنت أخى؟

طرويلوس : لاَ يَا پَانْدارَوُسْ! إنِّى أَخطُو فِي قَلَقٍ عِنْدَ البَابِ لَدَيْها
مِثلَ الرُّوحِ إذَا هَبَطَتْ عَالَمَهَا الآخَرَ وأَرَادَتْ أنْ تَعبُرَ
نَهْرَ الجَنَّةِ لكنْ تَنْتَظِرُ المَلاَّحْ! كُنْ أنتَ المَلاَّحَ وخُذْنِى
لِلشَّطِّ الآخَرِ فَوْرًا حَيْثُ جِنَانُ الخُلْدِ ١٠
فَأَتَقَلَّبُ فِيها بِنَعِيمٍ فَوْقَ زُهُورِ حُقُولٍ نَاضِرَةٍ وُعِدَتْ
لِلصَّالِحِ مِنْ أَهْلِ الأَرْضِ! يا پانْدَارُوسُ عَطُوفَ القَلْبِ
انْزَعْ مِنْ رَبِّ الحُبِّ جَنَاحَيْنِ اصْطَبَغا بالأَلْوَانِ الزَّاهِيَةِ
وطِرْ بِى نَحْوَ كِرِيسِيدَا!

باندراوس : فَلْتَتَنَزَّهْ فى هذا البُستَانِ وسَوْفَ أَجِئُ بِهَا حَالاً! ١٥

(يخرج باندراوس)

طرويلوس : بِى دُوَارٌ فانْتِظَارُهَا يَدُورُ بِى كأَنَّهُ دَوَّامَةٌ!

مَذَاقُ ذلكَ الوِصَالِ فى خَيَالِي ذُو عُذُوبَةٍ كالسِّحْرِ حتى

أنها تُخَدِّرُ الحَوَاسَّ! ماذا يكونُ ذلكَ المَذَاقُ عِنْدَما

تَمَسُّ هذِهِ الشِّفَاهُ الظَّامِئَاتُ ما أَعَدَّ الحُبُّ فِعْلاً

من رَحِيقٍ بالغِ الصَّفَاءِ والنَّقَاءْ؟ إنى لأَخْشَى انْ يكُونَ ٢٠

مثلَ المَوْتِ او كَغَشْيَةِ احْتِضَارٍ او كَفَرْحٍ زادَ ما بِهِ

مِنَ الرَّهَافَةِ الدَّقِيقَةِ الغَلاَّبَةْ! اوْ انْ يكونَ ذَا حَلاَوَة

يَزِيدُ لَسْعُها عَمَّا تُطِيقُهُ حَوَاسُّ جِسْمِيَ السَّاذَجَةُ!

اقولُ كمْ أَخْشَاهْ! اخافُ انْ تَضِيعَ

قُدْرَةُ التَّمْيِيزِ عِنْدِى بَيْنَ أَلْوَانِ الهَنَاء! ٢٥

كأَنَّنِي كَتِيبَةٌ - فى غَيْرِ ما نِظَامٍ - تَقْتَفِى الأَعْدَاءَ

أثْنَاءَ الفِرَارْ!

(يدخل باندراوس)

باندراوس : إنهـا تسـتـعـد، وسوف تأتـى فوراً. لا بد أن تـكون فى أتم يقظة ولماحية، فقد زاد خجلها عن الحدود، وتقطعت أنفاسها كأنما يخيفها شيطان! سوف آتى بها. مـا أحلاها من عفريتة! إن أنفاسهـا مبهورة ٣٠

لاهثة مثل عُصفُورٍ صِيدَ لِتَوِّهْ.

(يخرج بانداروس)

طرويلوس : تَحتَضِنُ فُؤَادِى عَاطِفَةٌ جَائِحَةٌ مَشْبُوبَةْ.

والنَّبضُ بِقَلْبِى يَتَسَارَعُ مِثْلَ النَّبضِ بِقَلْبِ المَحْمُومْ،

وجَمِيعُ المَلَكَاتِ بِنَفْسِى عَاطِلَةٌ ذَاهِلَةٌ ٣٥

مثلَ فَتىً مِنْ أَبْنَاءِ الشَّعْبِ يُصَادِفُ نَظَرَاتٍ صَارِمَةً

مِنْ عَيْنِ مَلِيكٍ مَرْهُوبِ الجَانِبِ دُونَ تَوَقُّعْ!

(يدخل بانداروس ومعه كريسيدا التى تضع على وجهها لثامًا شفافًا كلثام العروس، وتمشى فى حياء)

بانداروس : هيا هيا! لا شيء يدعو للخجل! لا يخجل إلاَّ الأطفال. (إلى طرويلوس) ها هى ذى! أَقْسِمْ لها الأَيْمانَ التى أَقْسَمْتَها أمامى. (تتراجع كريسيدا وتهم بالخروج فيخاطبها بانداروس) عجبًا! هل ٤٠ هَمَمْتِ بالذهاب؟ ألا بد من ترويضكِ بإرغامكِ على السهر مثل الصقر البرى!؟ هيًّا هيًّا! إذا عُدْتِ للتراجع عُدْنا إلى ترويضكِ فى قفص الطيور! (إلى طرويلوس) لم لا تخاطبها؟ (إلى كريسيدا) انزعى لثامك حتى نرى صورتكِ! هيًّا! (تنزع لثامها) وا أسفاه! لكم تخافين أن يخجل منكِ ضوءُ النهار! لو ساد الظلام لاحْتَضَنْتِه بلا ٤٥ خجل! (إلى طرويلوس) هيا إذن! قَبِّلْ العروسَ وأَصِبْ المرمى!

(يتبادلان قبلة) لا لا! قبِّلْها قبلة لا نهاية لها! ابن يا نجار عُشٍّ الزواج هنا حيث الهواء النقى والجو الصحى! ابن بها! بل ستتنافسان فى الصبابة فلا أستطيع التفريق بينكما. وزوجة الصقر لا تقل حماسًا عن الصقر فى صيد البط على صفحة النهر! وأراهن! وكُلِّى ثقة! ٥٠

طرويلوس : لقد سَلَبَتنِى الألْفَاظ كُلَّهَا يا آنسَةْ.

باندا روس : الألفاظ لا تسدد الديون، أعطها فعالاً. لكنها سوف تسلبك الفعال أيضًا حين يجد الجد ويحين الاختبار! (يتبادلان قبلة) تَلُفَّانِ ٥٥ مِنْقَارَيْكُمَا مرة أخرى؟ إذن "فنحن نشهد أن الطرفين اتفقا ووقعا العقد"! ادخلا إذن، هيًا! سأمضى قبلكما لإشعال المدفأة.

(يخرج باندا روس)

كريسيدا : هلْ تَبْغِي أنْ تَدْخُلَ يا مَوْلاَىْ؟

طرويلوس : يا كرِيسيدَا مَا أكْثَرَ ما أتَمَنَّى وتَمَنَّيْتُ قُدومَ اللَّحْظَةْ! ٦٠

كريسيدا : تَمَنَّيتَ يا مَوْلاَىْ؟ فَلْتُحقِّقِ الأرْبَابُ - آهٍ يا مَوْلاَىْ!

طرويلوس : ماذَا تبغِينَ مِنَ الأرْبَابِ تحقيقه؟ (يلمح ترددها وعزوفها) ما سبب ترددك الغريب الآن؟ أى شوائبَ يَلْمَحُهَا بَصَرُ حبيبتى الثاقب فى نبع غرامنا؟

كريسيدا : ألمح شوائب تزيد عن الماء، إن كانت لمخاوفى عيون. ٦٥

طرويلوس : المخاوف ترى الملائكة فى صورة شياطين، ولا يَصْدُقُ بَصَرُهَا قَطُّ!

كريســيدا : الخوف الأعــمى الذى يقـوده العقل البـصيـر يخطو خَطْوًا أسلم من خَطْوِ العقل الأعــمى الذى يتعثـر دون خــوف. والخــوف من أشد الأخطار يُنْجِى مِنْ أَهْوَنِها. ٧٠

طرويلوس : لا تُوجِسِى حَبِيبَتِى أىَّ مخاوف! رَبُّ الغَرَامِ لَمْ يَعْرِضْ علينا فى شتى العُروض المسرحية.. صورةً لِوَحْشٍ شَائِهٍ!

كريســيدا : أفلم يَعْرِضْ ما يُعْتَبَرُ مُحَالاً؟

طرويلوس : لا شىء سوى ما نتــعهد نحن العشاقَ بفــعله! إذ نُقسم أننا سنذرف الدمع بحــارًا، ونَقْتَــحِمُ نَارًا، ونأكل الصــخور، ونروض النمــور، ٧٥ ونتصور أن حبيبتنا يَشُقُّ عليها ابتكارُ عقبةٍ لا نستطيع اجتيازها. هذا هو المحال الذى لا يراه الحب محالاً أيتها الليدى! فالشوقُ جارفٌ لا يعرف الحدود، وقدرةُ الساعدِ قاصرة، والرغبةُ عارمةٌ لا ساحلَ لها، والفعلُ عبدٌ تُقَيِّدُهُ الحدود. ٨٠

كريســيدا : يقولون إن العشاق جميعًا يُقْــسِمون أنْ يفعلوا أكثر مما تسمح به طاقة سواعدهم، ومع ذلك يحتفظون بطاقة لا يبذلونها أبدًا! يقولون إنهم يحلفون إنهم يستطيعون أداء أكثر مما يستطيعه عشرة، ولا يفعلون ما يصل إلى عُــشْرِ ما يــستطيــعه واحد! أليــس من يزأر كالأســد ويفر ٨٥ كالأرنب مخلوقًا شائهًا؟

طرويلوس : هل يوجد أمثال هؤلاء؟ لسنا منهم! إننا لا نتفاخر إلا بما يُثْبِتُ مَذَاقُنا صِدْقَهُ، ولا نتباهى إلا بما يُثْبِتُهُ الساعد! ولسوف يظل رأسُنا عَارِيًا حتى يُكَلِّلَهُ تاجٌ نستحقه! لن نفتخرَ بإنجازٍ نتوقعه فى المستقبل وحسب، ولنْ نُطْلِقَ اسمًا على فَضْلٍ لمْ يولدْ بعد، فإذا وُلِدَ أسميناهُ اسمًا متواضعًا، فالإخلاصُ الحقُّ يقتضى الإقلالَ من الألفاظ! لنْ يَستطيعَ لسانُ الحسدِ نَفْسُه أنْ يرتكبَ إساءة أكثر من إنكار صدق إعلان إخلاص طرويلوس لكريسيدا، ولنْ يزيدَ لسانُ الصدقِ صدقًا عن لسان طرويلوس الذى يعلن إخلاصه! ٩٠

كريسيدا : هل تتفضل بالدخول يا مولاى؟ ٩٥

(يدخل پانداروس)

پانداروس : ألا تزالان فى خجل؟ ألم تفرغا من الحديث بعد؟

كريسيدا : يا عمى! إنى أنسبُ إليك أىَّ طَيْشٍ أرتكبُه.

پانداروس : أشكرك على ذلك! إذا أنجب منك مولاى غلامًا فسوف تهدينه إلىّ! كونى مخلصة لمولاى، فإذا نكص على عقبيه فَوَجِّهِى اللومَ إلىّ! ١٠٠

طرويلوس : (إلى كريسيدا) تعرفين الآن ضماناتك: كلمة عمك وإخلاصى الثابت.

پانداروس : لا! بل سأعطيك كلمتى لصالحها أيضًا. فبنات أسرتنا يستغرقن زمنًا فى خطب وُدِّهِنَّ، لكنَّهُنَّ إن رَضِينَ كُنَّ مخلصات. هُنَّ ثمراتٌ شائكاتٌ يلتصِقْنَ بالمكانِ الذى يُلْقَيْن فيه! ١٠٥

كريسيدا : الآنَ واتتْني الجسَارَةُ التى تَشدُّ مِنْ أزْرِى

فيا طُرويْلوسْ يا أميرُ إنَّني أهواكَ مِنْ شهُورْ ١١٠

عانيتُ فيها ذلكَ الهوَى بالليْلِ والنَّهارْ.

طرويلوس : إذنْ لماذا كانَ صَعْبًا يا حبيبتى كريسيدا نَوَالُ قَلْبِكْ؟

كريسيدا : لَمْ يَصعُبْ إلا فى الظَّاهِرْ. لكنكَ يا مَوْلاىَ ظَفِرْتَ بِقَلْبِى

مِنْ أوَّلِ نَظْرَةْ. أرْجُو الصَّفْح - إنىِّ إنْ بُحْتُ بما

هُو أكثرُ مِنْ ذلِكَ أسْلَمْتُ الأمْرَ جَمِيعًا لَكْ. ١١٥

أهْوَاكَ الآنَ ولكنَّ غَرَامِي لمْ يبلغْ حتى الآنَ مَدىً

أفْقدُ فيه السيطرةَ عليه! لا! إنىِّ فى الوَاقِعِ أكْذِبْ!

كانَتْ أفْكَارِى مثلَ الأطفالِ إذا انْفَلَتَ زِمَامُهُمو

وتَعذَّرَ كبحُ جِمَاحِهِمو للأمِّ! انظرْ! ما أحْمَقَنَا!

لِمَ أفْشَيْتُ السرَّ؟ مَنْ يُخلِصُ لى الآنَ وقَدْ ١٢٠

عَجزَ لِسَانِي عَنْ صَوْنِ كَوَامِنِ سرِّى؟

لكنِّى رَغْمَ غَرَامِى الفَائِقِ لَمْ أخطُبْ وُدَّكْ.

والحقَّ أقولُ بأنِّى أتمنىَّ لوْ كنتُ كذلكَ رَجُلاً

أوْ أنَّ المَرْأةَ كانتْ تتمتعُ بمزيةِ كُلِّ رَجُلْ

فى البَدْءِ بِخَطْبِ الوُدّ. مُرْنى يا حِبِّى أنْ أُمْسِكْ. ١٢٥

إذْ إنِّى فى هذِى النَّشْوَةِ سأَبُوحُ ولابُدَّ بِمَا

أُبْدِى النَّدَمَ علَى قَوْلِهْ. وانْظُرْ كَيْفَ يُقَوِّضُ صَمْتُكَ

فى حِذْقٍ ودَهَاءٍ ضَعْفِى فَيُؤَدِّى بى للإفْصَاحِ هُنا

عَنْ خَلَجَاتِ فُؤادِى فى الأَعْمَاقْ! أَغْلِقْ أَرْجُوكَ فَمِى!

طرويلوس : فَسأُغْلِقُهُ حتىَّ إنْ ضَحَّيْتُ بمُوسِيقَاهُ العَذْبَةْ. ١٣٠

(يقبلها)

بانداروس : ما أَرْوَعَ ذلِكْ!

كريسيدا : إنِّى أَتوسَّلُ يا مَوْلاَىَ إلَيْكَ بأَنْ تَصفَحَ عنِّى:

لَمْ يَكُ غَرَضِى أنْ أَستَجْدِى قُبْلَةْ!

إنِّى خَجْلى! يا للأَرْبَابْ! ماذا بالحَقِّ فَعَلْت؟

أمَّا الآنَ فإنِّى أَسْتَأْذِنُ أنْ أَرْحَلَ يا مَوْلاَىْ. ١٣٥

طرويلوس : تَرْحَلِينَ يا كِرِيسيدَا الرَّقِيقَةْ؟

باندراوس : تَرْحَلِينَ؟ إذا رَحَلْتِ قَبْلَ صُبْحِ الغَدْ -

كريسيدا : أَرجُوكَ لا تَغْضَبْ.

طرويلوس : ماذَا يَسُوءُ فَتَاتِى؟

كريسيدا : صُحْبَتِى لِذَاتِى. ١٤٠

طرويلوس : لَنْ تَسْتَطِيعِى أنْ تُغَادِرِى ذَاتَكْ!

كريسيدا : فلأَبْتَعِدْ حتَّى أُحَاوِلْ.

لَدَىَّ ذَاتِىَ السَّوِيَّةُ التى تُقِيمُ ها هُنَا مَعَكْ

لكنَّ ذاتًا غَيْرَها غَيرَ سَوِيَّةْ. . تُرِيدُ أنْ تَرْحَلْ

لأنَّها تُحِسُّ أنَّ حُبَّهَا أحمَقْ. أينَ الرَّشَادُ فى عَقْلى؟ ١٤٥

أُرِيدُ انْ أَمْضِى فإنَّنى اقولُ ما لاَ أعْرِفُهْ.

طرويلوس : بَلْ تَعْرِفِينَ ما دَامَتْ لَدَيْكِ هذِهِ الحِكْمَةْ.

كريسيدا : قَدْ تَتَصَوَّرُ يا مَوْلاَىَ بأنّى أُظْهِرُ مِنْ مَكْرِى أكْثَرَ مِمَّا

عِنْدِى مِنْ حُبٍّ وبأنّى بَادَرْتُ بِتَصْرِيحٍ بالحُبِّ السَّافِرِ كَىْ

تَعْتَرِفَ بِحُبِّكَ لِى! لكنَّكَ ذُو حِكْمَةْ ١٥٠

أوْ أنَّكَ لَسْتَ مُحِبًّا. . فالحكمةُ والحبُّ معًا لا يَجْتَمِعَانِ

ولَيْسَا فى طَوْقِ الإنسانِ! لا يَجْمَعُ بَيْنَهُما إلاَّ أرْبَابٌ فى عِلِّيِّينْ!

طرويلوس : لَمْ أكُ أتَصَوَّرُ أنْ يُصْبِحَ فى طَوْقِ امْرَأةٍ

- وإذَا كانَ فَأَنْتِ المِصْدَاقُ لَهُ - أنْ تُبْقِىَ

نارَ الحُبِّ ومِصْبَاحَ الحُبِّ المُشْتَعِلِ دَوَامًا وتَظَلَّ على ١٥٥

عَهْدٍ قَطَعَتْهُ وما زَانَ شَبَابَ الحُبِّ مِنَ الحُسْنِ لِيَحْيَا

مِنْ بَعْدِ زَوَالِ الجَسَدِ الظَّاهِرِ إذْ يُذْكِيهَا عَقْلٌ

يَتَجَدَّدُ أسْرَعَ مِمَّا تَنْحَلُّ دِمَاءُ الجَسَدِ الفَانِى!

أتَمَنَّى لَوْ أقْتَنِعُ بأنَّ الصِّدْقَ بَلِ الإخْلاَصَ بِقَلْبِى ١٦٠

سوفَ يقابله حُبٌّ يَعْدِلُهُ مِنْ حَيْثُ

نَقَاءُ العَاطِفَةِ الحَقَّةِ وصَفَاءُ الإحْسَاسِ! لكنْ وَا أَسَفَا!

فأنا ذُو صِدْقٍ يتميزُ بِسَذَاجَةِ صِدْقِ المُخْلِصِ

وتَزِيدُ بَرَاءتُهُ عَنْ صِدْقٍ لمْ يتجاوزْ مَرْحَلَةَ طُفُولَتِهِ قَطّ! ١٦٥

كريسيدا : سأُبَارِيكَ بِهذِى الحَلَبَةْ!

طرويلوس : تلك مباراةٌ فُضْلَى! إذْ يتبارى الحَقُّ مع الحَقِّ لإثبات

الأقربِ للحَقّ! سيقاسُ لدىَ عُشَّاقِ المُسْتَقْبَلِ إخلاصُ الحُبِّ

بِمِعْيَارِ الإِخْلاَصِ لَدَى طُروِيْلُوس! فإذا نَفِدَتْ بِقَوَافِيهِمْ

كُلُّ عِبَارَاتِ الحُبِّ وكُلُّ الأَيْمَانِ وكُلُّ مَجَازٍ بُولِغَ فيه وبَاتُوا ١٧٠

يَسْعَوْن إلى التَّشْبِيهِ بأَشْيَاءٍ أُخرىَ بَعْدَ الكَلَلِ منَ التَّكْرَارْ

– مِنْ تَشْبِيهِ الإخْلاَصِ بفُولاَذٍ أو إخْلاَصِ الزَّرْعِ لِضَوْءِ القَمَرِ

وإِخْلاَصِ الشَّمْسِ لِنُورِ الصُّبْحِ وإخْلاَصِ القُمْرِيَّةِ للزَّوْجِ

إلَى إخْلاَصِ حَدِيدٍ للمِغْنَاطِيسِ وإِخْلاَصِ الأَرْضِ لمركزِهَا –

قلتُ إذَا نَفِدَتْ تَشْبِيهَاتُ الإِخْلاَصِ جَمِيعًا ١٧٥

وأَرَادُوا الاسْتِشْهَادَ بأَوَّلِ مُبْتَدِعٍ للإِخْلاَصِ بَلِ الحُجَّةِ فيه،

جَاءُوا بِعِبَارَةِ "فى إِخْلاَصِ طُرُويْلُوس" تَاجًا

لِلْقَافِيَةِ وإِكْلِيلاً يَهِبُ الشِّعْرَ قَدَاسَةْ!

كريسيدا : فَهَلْ قَرَأْتَ أَنْتَ الغَيْب؟ أمَّا أنا فَلَوْ غَدَوْتُ خَائِنَةْ

أو انْحَرَفْتُ قِيدَ شَعْرَةٍ عَنِ الإِخْلاَصِ

بَعْدَ أنْ يَطُولَ بالزَّمَانِ العُمْرُ ثم يَنْسَى نَفْسَهُ، ١٨٠

وبَعْدَما يُذيبُ قَطْرُ المَاءِ ها هُنَا أَحْجَارَ طُرْوَادَةْ
ويَعْمَدُ النِّسْيَانُ فى عَمَاهُ لابْتِلاَعِ هذه المَدَائِنِ -
فإذْ بكُلِّ دَوْلَةٍ عُظْمَى حُطَامٌ لا يَبِينُ بل تُرَابٌ مِنْ عَدَمْ -
فَلْيَبْقَ فى رُكْنٍ بِذَاكِرَةِ اللَّيَالِى قَائِلٌ "كأنَّها كريسيدا التى خَانَتْ!"
بَلْ فَلْتَلُمْنِى كُلُّ مَنْ تَخُونُ حِبَّهَا! فَبَعْدَ انْ تَقُولَ: ١٨٥
فى خِيَانَةِ الهَوَاءِ والمِيَاهِ والرِّيَاحِ والرِّمَالِ فَوْقَ الأَرْضْ،
وفى خِيَانَةِ الثَّعَالِبِ التى تُخَادِعُ الحُمْلاَنْ!
والذِّئْبِ لابْنِ العَنْزَةِ .. والفَهْدِ لِلْغَزَالِ
أوْ قُلْ كَزَوْجَةِ الأبِ التى تَسُومُ طِفْلَ زَوْجِهَا العَذَابْ! أَجَلْ!
دَعْهُنَّ يَضْرِبْنَ المِثَالَ بِى كَيْمَا يُصِبْنَ قَلْبَ هذهِ الخِيَانَةْ، ١٩٠
بِقَوْلِهِنّ: "خائنةٌ مثلُ كِرِيسيدَا!"

باندروس : هيا إذن! ما دمنا عقدنا الصفقة، لا بد أن تضعا خاتمكما عليها! اختماها الآن وسأكون الشاهد. ها أنذا أمسك يدك يا طرويلوس ويد بنت أخى! إن خان أحدكما الآخر يومًا ما من بعد ما لاقيته من العناء فى الجمع بينكما، فليطلق الناس اسمى على كل وسيط رحيم ١٩٥ إلى آخر الزمان: فليكن كل واحد پانداروس وليكن كل مخلص طرويلوس، وكل خائنة كريسيدا، وكل وسيط پانداروس قولا آمين!

طرويلوس : آمين. ٢٠٠

كريسيدا : آمين.

پانداروس : آمين. وإذن سوف أريكما غرفة فيها فراش. ولما كان هذا الفراش لن يبوح بجمال الوصال بينكما، لكما أن تعذباه حتى الموت (حتى ينطقا) هيا!

(يخرج طرويلوس وكريسيدا)

يَا رَبَّ الحُبِّ! هَبْ صَاحِبَ كُلِّ لِسَانٍ مَعْقُودٍ مِنْ هذِى الأَبْكَارْ ٢٠٥
فى هذَا المَسْرَحِ مَخْدَعَ حُبٍّ وفِرَاشًا ووَسِيطًا لِقَضَاءِ الأَوْطَارْ

(يخرج پانداروس)

المشهد الثالث

(المنظر: معسكر اليونان، أمام خيمة أخيليس، كالمنظر فى المشهد السابق)

(صوت البوق الداوى: يدخل يوليسيس وديوميد ونسطور وأجاممنون وإيچاكس ومنيلاوس وكالخاس)

كالخاس : يا أُمَرَاءُ! الفُرْصَةُ سَانِحَةٌ تَدْعُونِى
أَنْ أَطْلُبَ وبأَعْلَى صَوْتٍ ثَمَنَ الخَدَمَاتِ السَّابِقَةِ لَكُمْ!
ولْيَذْكُرْ كُلٌّ مِنْكُمْ أَنِّى باسْتِشْرَافِى مَا
يُضْمِرُهُ المُسْتَقْبَلُ مِنْ أَحْدَاثٍ غَادَرْتُ دِيَارِى فى

طُرْوَادَةَ وتَرَكْتُ هُنَالِكَ ما أَمْلِكُ وجَلَبْتُ علَى ٥
نَفْسِي لَقَبَ الخَائِنِ وتَعَرَّضْتُ هُنَا للأقْدَارِ القُلَّبِ
مِنْ بَعْدِ نَعِيمٍ أَتَقَلَّبُ فى أَعْطَافِهْ،
هَاجِرًا المَأْلُوفَ لِطَبْعِي أُلْفَةَ حُبٍّ ووِدَادٍ مِمَّا
زَكَّاهُ الزَّمَنُ وزَكَّتْهُ الخُلْطَةُ والعَادَةُ والمَنْزِلَةُ العُلْيا.
وأَرَانِي الآنَ هُنَا أَبْذُلُ فى خِدْمَتِكُمْ جُهْدًا ١٠
يَجْعَلُنِي مُغْتَرِبًا مَحْرُومًا مِنْ صَحْبِي فَكَأَنِّي
جِئْتُ إلَى هذِى الدُّنْيا أَوَّلَ مَرَّةْ.
ولِذَاكَ أُنَاشِدُكُمْ انْ أَتَذَوَّقَ بَعْضًا مِنْ
أَرْبَاحٍ وفَوَائِدَ كُنْتُمْ تَعِدُونَ بِهَا الوَعْدَ الحَقَّ -
ووُعُودُكُمْ المُتَكَرِّرَةُ مُسَجَّلَةْ ١٥
وتُؤَكِّدُ أَنِّي سَأَنَالُ الأَرْبَاحَ المَوْعُودَةْ.

اجاممنون : ماذا تَبْغِي يا طُرْوَادِيُّ اذكرْ ما تَطْلُبْ

كالخـــاس : فى الأَسْرِ لَدَيْكُمْ طُرْوَادِيٌّ يُدْعَى أَنْتِينُور،
وَقَعَ بأَيْدِيكُمْ أَمْسَ وطرْوَادَةُ تُنْزِلُهُ أَرْفَعَ مَنْزِلَةٍ!
وكثيرًا ما كُنْتُمْ تَرْجُونْ - وكثيرًا ما أَعْرَبْتُ عنِ الشُّكْرِ لهذا - ٢٠
أنْ نَسْتَبْدِلَ بِنْتِي كريسيدا بأَسِيرٍ ذى مَنْزِلَةٍ سَامِيَةٍ يَعْدِلُها
وكذلِكَ ظَلَّتْ طُرْوَادَةُ تَرْفُضْ! لكنْ أَنْتِينُور -

وأنَا مِنْ هذا وَاثِقْ – مِفتَاحُ تَنَاغُمِ أَعْمَالِهِمُو كالمِفتَاحِ
بِبَعْضِ الآلاَتِ المُوسِيقِيَّةِ إنْ غَابَ تَرَاخَتْ أَوْتَارُهُمو
وتَجَلَّى فيها كُلُّ نَشَازْ! وأؤكِّدُ أنَّهمُو لنْ يَتَوَانَوا حتَّى عَنْ ٢٥
تَقْدِيمِ أميرٍ دَمُهُ مَلَكِيٌّ وابنٍ مِنْ أَبْنَاءِ مَلِيكِهمو پريَامْ –
لِمُبَادَلَتِهْ! فَلْنُرْسِلْ يا أعْظَمَ أُمَرَاءَ بِهِ!
ولْنَدْفَعْهُ ثَمَنَ شِرَاءِ فَتَاتِي! ولَسَوْفَ يكونُ حُضُورُ كريسيدا ثَمنًا
لِسَوَابِقِ خَدَمَاتٍ لَمْ آنَفْ أنْ أتحمَّلَ ما جَرَّتْهُ من الآلاَمْ.

اجاممنون : فَلْيَصْحَبْهُ إِلَيْهِمْ دِيُومِيدْ. ٣٠
حَتَّى يأتينا بكريسيدا وبذلك تكتَمِلُ إجَابَةُ
كَالْخَاسَ إلىَ طَلَبِهْ! هيَّا يا دِيُومِيدُ الأكْرَمْ!
خُذْ أُهبَتَكَ علَى أَحْسَنِ وَجْهٍ لِلصَّفْقَةْ.
لا تَنْسَ كذلكَ انْ تَسْأَلَهُمْ إنْ كانَ يُنَاسِبُ هِكتُورْ
تَنْفِيذُ تَحدِّيهِ غَدًا. فَلَدَيْنا إيجَاكْسُ علَى اسْتِعْدَادْ. ٣٥

ديوميد : سَوْفَ اقُوم بهذا. عِبْءٌ أَفخَرُ انْ أنْهَضَ بِهْ.

(يخرج ديوميد مع كالخاس)

(يقف أخيليس مع پاتروكلوس فى خيمتهما)

يوليسيس : يَقِفُ الآنَ أخِيلِيسُ بِمَدْخَلِ خَيْمَتِهِ.
فَلْيَتَفَضَّلْ قَائِدُنَا ويَمُرَّ بِهِ دُونَ مُبَالاَةٍ

وكأنَّ النِّسْيَانَ طَوَاهُ! وأُنَاشِدُكُمْ يا أُمَرَاءُ جَمِيعًا ٤٠

أن تُلْقُوا نَظَرَاتٍ تُنْبِئُهُ بِتَجاهُلِنَا واسْتِخْفَافِ الكُلِّ بِهِ!

سأكُونُ أنا آخِرَكُمْ فالأَرْجَحُ أنْ يَسْأَلَنِى

عَنْ سِرِّ السُّخْطِ بأَعْيُنِكُمْ. فَإِذَا حَدَثَ فَعِنْدِى

سُخْرِيَةٌ نَاجِعَةٌ تَشْفِى مِنْ هذا الكِبْرِ

وتَشْرَحُ سِرَّ تَنَائِيكُمْ عَنْهُ! ولَسَوْفَ يُرَحِّبُ بِدَوَائِى ٤٥

بلْ يَتَجَرَّعُهُ بِرِضىً! قد يَنْجَحُ هذَا الحَلُّ:

الكِبْرُ لَهُ مِرْآةٌ واحدةٌ يَشْهَدُ فيه صُورَةَ ذاتِهْ: كِبْرٌ

مِنْ جَانِبِ رَجُلٍ آخَرْ! فَـغِذَاءُ الصَّلَفِ ركـوعٌ وخُنُوعْ

ولكَمْ أكْثَـرْنَا فى المَاضِى مِنْ تَمْجِـيدِ المُتَكَبِّرِ بِخُـضُوعْ

اجاممنون : سَنُنَفِّذُ هذِى الخُطَّةَ وسَنَبْدُو ٥٠

فى صُورَةِ مَنْ جَافَاهُ ونَحْنُ نَمُرُّ بِهِ

ولْيَفْعَلْ ذلكَ كُلُّ أميرْ! ولَهُ ألاَّ يُلْقِى بِتَحِيَّةْ

أو يُلْقِيها فى نَبَرَاتِ المُحْتَقِرِ لَهُ! سَيُؤَدِّبُهُ ذلكَ أكْثَرَ مِنْ

أنْ نَتَحَاشَى النَّظَرَ إلَيْه. سَأَسِيرُ أَمَامَكُمُو.

(يمرون واحداً بعد الآخر أمام خيمة أخيليس)

اخيليس : عجبًا! هلْ جاءَ القَائِدُ لُمحَادَثَتِى ٥٥

تَعْرِفُ رَأْيِى. لنْ أَسْتَأْنِفَ حَرْبِى مَعَ طُرْوَادَةْ.

اجاممنون : (إلى نسطور)

ماذا يَقُولُ اخيليس؟ هَلْ يَبْتَغِى شَيْئًا مِنَّا؟

نسطــور : (إلى أخيليس)

هل تَبْغِى شَيْئًا يا مولاىَ مِنَ القَائِدْ؟

اخيليــس : لا

نسطــور : (إلى أجاممنون) لا يَبْغِي شَيْئًا يا مَوْلاَىْ. ٦٠

اجاممنون : هذا أفْضَلْ.

(يخرج أجاممنون ونسطور)

اخيليــس : (إلى منيلاوس) عِمْ صَبَاحًا عِمْ صَبَاحًا!

منيــلاوس : كيفَ حالُكَ كيف حالُكْ؟

(يخرج منيلاوس)

اخيليــس : (إلى پاتروكلوس)

ماذا؟ هَلْ يُظْهِرُ الدَّيُّوثُ الاحْتِقَارَ لِى؟ ٦٥

إيجاكــس : وكيفَ حالُ پاتْرُوكْلُوسْ؟

اخيليــس : صَبَاحَ الخَيْرِ يا إيجاكس!

إيجاكــس : ماذا؟

اخيليــس : صباحَ الخَيْر.

إيجاكــس : وفى غدٍ صَبَاحَ الخَيْر أيْضًا!

(يخرج إيچاكس)

(يظل يوليسيس فى مكانه وهو يقرأ)

اخيليس : (إلى پاتروكلوس)

ما الذى يَعْنِيهِ هؤُلاَءْ؟ تُرَاهُمْ يَجْهَلُونَ مَنْ أخيليس؟ ٧٠

پاتروكلوس : مَرُّوا دونَ مُبَالاَةٍ والعادةُ أنْ يُحْنُوا الهَامَاتْ!

العَادَةُ أنْ تَسْبِقَهُمْ بَسَمَاتُهمُو قبلَ مُوَاجَهَةِ أخِيلِيسْ

والإقبالُ بِكُلِّ خُشُوعٍ كالعَابِدِ يَزْحَفُ لِلمِحْرَابْ!

اخيليس : ماذا؟ هَلْ هَانَ أخِيراً أمْرِى؟

إنْ عَبَسَتْ رِبَّةُ أقْدَارٍ عَظِيمٍ فى وَجْهِهْ ٧٥

عَبَسَ النَّاسُ لَهُ أيْضًا! وإذَا وَلَّى عَنْهُ المَجْدُ

سَيَقْرَأُ إدبَارَ الحَظِّ بأَعْيُنِ مَنْ حَوْلَهْ

كالإحْسَاسِ بهِ فى ذُلِّ هَوَانِهْ! فالنَّاسُ فَرَاشَاتٌ

لا تُبْدِى أجْنِحَةً زَاهِيَةً إلاَّ لِلصَّيْف!

لا يَلْقَى أحَدٌ أدْنَى تكْرِيمٍ لِخِصَالٍ فيهِ وَحَسْب ٨٠

بلْ يَلْقَى التكريمَ لأَسْبَابِ الشَّرَفِ الخَارِجَةِ عَنِ الذَّاتْ:

كالمَنْزِلَةِ العُلْيَا والثَّرْوَةِ ونُفُوذِ الكَلِمَةِ فى النَّاسْ،

وهْىَ مَكَارِمُ قد تَأْتِيه مُصَادَفَةً أو بِجَدَارَةْ

فإذا سَقَطَتْ سَقَطَ كذلِكَ ما اعتَمَدَ عَلَيْها مِنْ

إقبَالِ الدُّنيا، إذ كُلٌّ مِنْ هذَيْنِ مُزَعْزَعْ! ٨٥

فإذا سَقَطَ الأوَّلُ شَدَّ الثَّانى مَعَهُ فتَهَاوَى الاثْنَانْ!

لكنَّ الأمْرَ مَعِى مُخْتَلِفٌ إذْ يَرْبِطُنِى الوِدُّ

بِرَبَّةِ أقْدَارِ الدُّنيا وبَلَغْتُ الذُّرْوَةَ فِيمَا

أتَمَتَّعُ مِنْ كُلِّ وُجوهٍ بِهْ! باسْتِثْنَاءِ النَّظَرَاتِ

بأعْيُنِ بَعْضِ أولئِكَ إذْ أتَصَوَّرُ أنَّهُم اكْتَشَفُوا ٩٠

شَيْئًا فى ذَاتِى غَيْرَ جَدَيرٍ بالتَّبْجيلِ السَّابِقِ لِي

ها هُوَ ذا يُولِيسِيسُ وسَوْفَ أقَاطِعُهُ فِى

أثْنَاءِ قِرَاءَتِهِ. ما حَالُكَ يا يُولِيسِيسْ؟

يوليسيس : أهْلاً بابْنِ الحُورِيَّةِ ثِيتِيس الأعْظَمْ!

اخيليس : ماذا تَقْرَأ؟ ٩٥

يوليسيس : ما أغْرَبَ هذَا الكَاتِبَ! يَذْكُرُ أنَّ الإنْسَانْ

- مَهْمَا تَبْلُغْ كُلُّ مَوَاهِبِهِ الفِطْرِيَّةْ

بلْ مَهْمَا يَبْلُغْ طِيبُ سَجَايَاهُ الجِسْمِيَّةِ والرُّوحِيَّةْ -

لا يَقْدِرُ أنْ يَتَفَاخَرَ قَطُّ بما يَتَمَتَّعُ بِهْ

او يَشْعُر بِمَحَاسِنَ يَمْلِكُهَا إلاَّ فى صُورَتِها المُنْعَكِسَةْ! ١٠٠

فكَأنَّ فَضَائِلَهُ تَسْطَعُ كالشَّمْسِ على غَيْرِهْ

فإذا استَمْتَعَ آخَرُ بالدِّفْءِ أعادَ الدِّفْءَ إلى مَصْدَرِهِ الأوَّلْ!

اخيليس : هذَا لَيْسَ غَرِيبًا يا يُولِيسِيس.
فالحُسْنُ يَزِينُ الوَجْهَ ولكنْ لا يَعْرِفُهُ
صَاحِبُهُ إلاَّ إنْ أمتعَ أعْيُنَ غَيْرِهِ. ١٠٥
بلْ إنَّ العَيْن - والبَصَرُ لَدَيْنا أصفَى بلْ أرْقَى حَاسَّةْ -
لا تُبصِرُ صُورَتَها ما دَامَتْ لا تَخرُجُ مِنْ مِحْجَرِهَا كىْ تَنْظُرْ!
لكنَّ العَيْنَ إذَا لاَقَتْ عَيْنًا أُخرَى
نَقَلَتْ كُلٌّ مِنْ هَاتَيْنِ إلىَ الأُخْرَى صُورَتَها.
فالرُّؤيَةُ لا تَرْتَدُّ إلى مَصْدَرِها إلاَّ إنْ ١١٠
غَادَرَتِ المَصْدَرَ وانْتَقَلَتْ فَتَجلَّتْ فى مِرآةٍ
تَشْهَدُ فيها صُورَتَها، هذا لَيْسَ غَرِيبًا إطْلاَقًا!

يوليسيس : لا أجِدُ بِهذَا الأمْرِ غَرَابَةً! فَهْوَ لَدَيْنا مَألُوف.
لكنّى أعْجَبُ مِمَّا يَقْصِدُهُ هذَا الكَاتِبُ
إذْ يُثْبِتُ فى عَرْضِ قَضِيَّتِهِ تَفْصِيلاً أنَّ الإنْسَانْ ١١٥
لنْ يُمْتَدَحَ بِأَىِّ خِصَالٍ فيهْ
حتَّى لَوْ كانتْ زَاخِرَةً مُتَنَاغِمَةً فى نَفْسِهْ
إلاَّ إنْ نَقَلَ سَجَايَاهُ الطَّيِّبَةَ إلىَ غَيْرِهِ!
بلْ لَنْ يُدْرِكَ قِيمَتَها فى ذَاتِهْ
إلاَّ إنْ أبْصَرَهَا تَتَشكَّلُ فى صُورَةِ إعْجَابِ النَّاسِ بِهَا ١٢٠

فإذَا هِيَ تَتَضَخَّمُ إذْ يَرْتَدُّ صَدَاهَا فى الإعْجَابِ كمِثْلِ القُبَّةِ

تُرْجِعُ أَصْدَاءَ الأَصْوَاتْ! أو كَالْبَابِ المَكْسُوِّ بِفُولاَذٍ

ويُوَاجِهُ شَمْسَ الصُّبْحِ ويَسْتَقْبِلُ صُورتَهَا وحَرَارَتها كى يَعْكِسَ

كُلاً مِنْ هَاتَيْنِ إلَيْها! كُنْتُ قَدِ استَغْرَقْتُ طَوِيلاً

فى هذِى الفِكْرَةِ إذْ خَطَرَتْ لى فَوْراً حَالَةُ ١٢٥

إيجاكْسَ المَغْمُورْ! يَا لَلأَرْبَابْ! ما أَغْرَبَهُ مِنْ إنْسَانْ!

لا أَكْثَرَ مِنْ فَرَسٍ لا يَعْرِفُ ما يَمْلِكُهُ!

يا أَيَّتُها الفِطْرَةْ! كيفَ أَتَيْتِ بأَشْيَاءَ نَرَاهَا

تَافِهَةً لِلْحَدِّ الأَقْصَى وفَوَائِدُهَا العَمَلِيَّةُ لا تُحْصَى!

وتُقَابِلُهَا أَشْيَاءُ نُغَالِي فى تَقْدِيرِ جَدَارَتِهَا وهْىَ بلاَ نَفْع! ١٣٠

ولَسَوْفَ غَدًا نَشْهَدُ حَدَثًا جَاءَ بِمَحْضِ مُصَادَفَةٍ

لِيُكَلِّلَ هَامَةَ إيجَاكْسْ. هَلْ يُصْبِحُ إيجَاكْسُ شَهِيرًا؟

يا للأَرْبَابْ! ما أَغْرَبَ ما يَفْعَلُهُ البَعْضُ وما أَغْرَبَ أنْ

يَتَقَاعَسَ غَيْرُهُمو انْ يَفْعَلَ ما يَجِبُ عَلَيْهْ! كمْ يزْحَفُ

بَعْضُ النَّاسِ حَثِيثًا فى سَاحَةِ رَبِّ الحظِّ الكُبْرَى ١٣٥

ويَظَلُّ سِوَاهُمْ يَتَلَكَّأُ كالأَبْلَهِ فى أَعْيُنِ رَبِّ الحَظِّ!

ما أَغْرَبَ انْ يَلْتَهِمَ فَتَى أَمْجادَ سِوَاهْ! وسِوَاهُ يَشْعُرُ

بالمَجْدِ لَدَيْهِ يَذْوِى صَوْمًا لِتَقَاعُسِهِ عَمْدًا عَنْ إطْعَامِهْ!

انظُرْ للأُمَرَاءِ اليُونانِيِّينْ! يا عَجبًا! قد بَدَأُوا فعْلاً
تَمْجيدَ إِجَاكْسَ الأخْرَقِ ويُربِّتُ كُلٌّ منهمْ بالفِعْلِ على كَتِفِهْ ١٤٠
فكأنَّ إِجَاكْسَ انْتَصرَ ووَضَعَ القَدَمَ علَى صَدْرِ الرَّائِعِ هِكتُورا
وكأنَّا نَشْهَدُ طُرْوَادَةَ في عَظَمَتِها تَنْكَمِشُ مِنَ الرُّعْبِ المُقْبِلْ!

اخيليس : إنِّى لأُصَدِّقُ ما تَحْكِى. فَلَقَدْ مَرُّوا بى
مِثْلَ البُخَلاءِ إذَا مَرُّوا بالشَّحَّاذِينْ! لَمْ يُلْقُوا نَظْرَةَ عَطْفٍ
أوْ كَلِمَةَ إِحْسَانٍ! عجبًا هَلْ نُسِيَتْ أفْعَالِى السَّالِفَةُ جَمِيعًا؟ ١٤٥

يوليسيس : مَوْلاَى إنَّ لِلزَّمَانِ جَعْبَةً وَرَاءَ ظَهْرِهِ
يُلْقِى بِهَا الصَّدَقَاتِ لِلنِّسْيَانْ
وَحْشٌ عَظِيمُ الجُرْمِ دَائِمُ الجُحُودِ والنُّكْرَانْ.
أما اللُّقَيْمَاتُ التى فى جَعْبَتِهْ.. فما مَضَى مِنْ صَالِحِ الفِعَالْ!
ما إنْ تَتِمَّ حَتَّى تُلْتَهَمْ! ما إنْ تَمُرَّ حَتَّى تُنْسَى! ١٥٠
لا يَحْفَظُ البَرِيقَ للشَّرَفِ الرَّفِيعِ أيُّها المَوْلَى العَزِيزُ
غَيْرُ جَلْوِهِ بِتكْرَارِ الفِعَالْ!
أمَّا إذَا أقْلَعْتَ كُنْتَ مِثْلَ دِرْعٍ صَدِئَةْ - عفَّى علَيْهَا الزَّمَنُ -
فَعُلِّقَتْ علَى الجِدَارِ ذِكْرَى سَاخِرَةْ! اسْلُكْ سَبِيلَ اللَّحْظَةِ الحَاضِرَةِ:
فالمَجْدُ لا يَسِيرُ إلاَّ فى طَرِيقٍ بَالِغِ الضِّيقْ... ١٥٥
مِنَ المُحَالِ أنْ يَمُرَّ فيه اثْنَانْ! ثَابِرْ إذَنْ علَى التَّقَدُّمِ!

فَلِلتَّنَافُسِ أَلْفُ إِبْنٍ لا يَنِى يُزَاحِمُكْ

وإنْ سَمَحْتَ بالمُرُورِ للَّذِى يُرِيدُ أوْ رَأَيْتَ أنْ

تَنْحَارَ جَانِبًا عَنِ الطَّرِيقِ المُسْتَقِيمِ والمُبَاشِرْ

تَدَافَعَ الجَمِيعُ وانْقَضُّوا كَمَدِّ البَحْرِ فى المَضِيقْ ١٦٠

وخَلَّفُوكَ مِنْ وَرَائِهِمْ وَحْدَكْ.

أوْ كَالْجَوَادِ الشَّهْمِ إنْ تَقَدَّمَ الجَمِيعَ ثُمَّ عَثَرْ!

فإذْ بِهِ يَغْدُو مَدَاسًا لِلْحَوَافِرِ القَمِيئَةِ التى تَأَخَّرَتْ

لكنَّها تَفُوقُهُ وَتَطَؤُهْ! إذَنْ فإنَّ فِعْلَهُمْ فى الحَاضِرْ

- وإنْ يكُنْ أَقَلَّ مِنْ إنْجَازِكَ المَاضِى - لا بُدَّ أنْ يَفُوقَهُ وَيَسْبِقَهْ! ١٦٥

إنَّ الزَّمَانَ كالمُضِيفِ فى زَمَانِنَا

يُصَافِحُ الضُّيُوفَ عِنْدَمَا يُغَادِرُونَ الدَّارَ دُونَمَا حَرَارَةٍ لكنَّهُ

يُعَانِقُ الذى يَجِئُ فَاتِحًا له الذِّرَاعَيْنِ اللَّذَيْنِ انْبَسَطَا

كَأَنَّمَا يَهُمُّ بالطَّيَرَانْ! فَإنَّمَا التَّرْحِيبُ دَائِمُ التَّبَسُّمِ

لكنَّما الوَدَاعُ يَمْضِى زَافِرًا آهَاتِهِ! فَلاَ تَدَعْ فِعْلاً جَلِيلاً ١٧٠

يَطْلُبُ الجَزَاءَ بَعْدَ أنْ مَضَى وولَّى!

فما الجَمَالُ والذَّكَاءُ بَلْ والمَحْتِدُ الكَرِيمْ -

والسَّاعِدُ المَتِينُ وامْتِيَازُ المَرْءِ فى العَمَلْ،

والحُبُّ والإحْسَانُ والصَّدَاقَةُ كُلُّهَا سِوَى صِفَاتٍ خَاضِعَاتٍ لِلزَّمَنْ

وكُلٌّ ما يَرْمِى بِهِ مِنَ الأَحْقَادِ والإفكِ المُبِينْ. ١٧٥

والضَّعْفُ فى طَبِيعَةِ الإنْسَانِ يَجْعَلُ الجَمِيعَ أُسْرَةً وَاحِدَةً

فإذْ بِهِمْ قَدْ أَجْمَعُوا على امْتِدَاحِ ما اسْتَجَدَّ مِنْ بَهْرَجَةْ

حَتَّى وإنْ كَانَتْ مَصُوغَةً مما تَوَلَّى قَبْلَهَا وفَاتْ!

ثَنَاؤُهُمْ علَى التُّرَابِ إنْ عَلاَهُ بَعْضُ التِّبْر

يَفُوقُ إطْرَاءَ النُّضَارِ إنْ كَسَتْهُ ذَرَّاتُ الغُبَارْ! ١٨٠

فالعَيْنُ تَحْيَا اليَوْم... وتَمْدَحُ الذى تَرَاهُ اليَوْم!

لا تَعْجَبِ الآنَ إذَنْ.. يا أَيُّها الرَّجُلُ العَظِيمُ الكَامِلُ

إنْ يَشْرَعِ اليُونَانُ أَجْمَعِينَ فى عِبَادَةِ الفَتَى إيجَاكْسْ،

فإنَّنَا نُلاَحِظُ انْتِبَاهَ العَيْنِ للأَشْيَاءِ إنْ تَحَرَّكَتْ

قَبْلَ انْتِبَاهِهَا لِمَا يَظَلُّ ثَابِتًا! كانَ الهُتَافُ يَوْمًا مَا يُرَدِّدُ اسْمَكْ! ١٨٥

وقد يُنَادِى اليَوْمَ بِكْ! وقد يَعُودُ يَذْكُرُ اسْمَكْ،

إنْ لَمْ تَئِدْ فى القَبْرِ ذَاتَكَ بالحَيَاةْ

وتَدْفِن الذى أَحْرَزْتَهُ مِنْ صِيتِكَ الدَّاوِى بِخَيْمَتِكْ!

والصِّيتُ قَائمٌ على أَمَاجِدِ الفِعَالِ فى المَيْدَانِ مِنْ عَهْدٍ قَرِيبْ -

ذاكَ الَّذى أثَارَ ما أثَارَ بَيْنَ هذِهِ الأَرْبَابِ نَفْسَهَا مِنَ الحَسَدْ ١٩٠

فانْحَازَ رَبُّ الحَرْبِ مَارِسُ العَظِيمُ لِلأَعْدَاءِ!

اخيليس : لدىَّ أَسْبَابٌ قَوِيَّةٌ تُبَرِّرُ اعْتِزَالِى هذَا.

يوليسيس : لكنَّ لَدَيْنَا أَسْبَابًا تَنْقُضُهُ . . أَقْوى بَلْ أَجْدَرُ بِبطُولَتِكُمْ.

فَمِنَ المَعْرُوفِ لَدَيْنَا يا آخِيلِيسُ بأنَّكَ تَعْشَقُ إِحْدَى

فَتَيَاتِ المَلِكِ الطُّرْوَادِى بِرِيَامْ. ١٩٥

اخيليس : ماذَا؟ مَعْرُوفْ؟

يوليسيس : هَلْ فى هذَا عَجَبٌ؟

إِنَّ اسْتِخْبَارَات الدَّوْلَةِ سَاهِرَةٌ لا تَغْفُلْ

وتكَادُ تُحِيطُ بِأَدْنَى ذَرَّاتِ الذَّهَبِ لَدَى الرَّبِّ بِلُوتُو

وتَقِيسُ مَدَى عُمْقِ القَاعِ بِبَحْرٍ لا يُسْبَرُ غَوْرُهْ ٢٠٠

وتُتَابِعُ تَفْكِيرَ النَّاسِ جَمِيعًا وتكادُ كَمِثْلِ الأَرْبَابِ تُمِيطُ

لِثَامَ الكِتْمَانِ عَنِ الأَفْكَارِ إِذَا وُلِدَتْ مِنْ قَبْلِ النُّطْقِ بِهَا!

فى نَفْسِ الدَّوْلَةِ أَسْرَارٌ مَحْفُوظَةْ

لا يَجْرُؤُ أَىُّ لِسَانٍ انْ يَذْكُرَهَا

ولِحِفْظِ الأَسْرَارِ قَدَاسَتُهُ البَالِغَةُ ولاَ ٢٠٥

يُمْكِنُ انْ تُفْصِحَ عَنْهَا شَفَةٌ او قَلَمٌ!

وعَلَيْهِ فَنَحْنُ نُحِيطُ بِكُلِّ مُعَامَلَةٍ كانتْ لَكَ مَعَ طُرْوَادَةْ

مِثْلَ إِحَاطَتِكُمْ يا مَوْلاَىَ بِهَا!

والأَنْسَبُ لأَخِيلِيسَ غَدًا انْ يَطْرَحَ هِكْتُورَ أَرْضًا

مِنْ أنْ يَطْرَحَ مَحْبُوبَتَهُ پُولِيكْسِينَا. ٢١٠

لكنَّ ابنَكَ پيرُوسَ سيَغْضَبُ فى منْزِله الآنَ ولا شَكَّ

إذَا نَفَخَتْ ربَّةُ نَشْرِ الأَنْبَاءِ البُوقَ هُنَالكَ بجزَائِرِنَا

أوْ أنْشَدَتِ الفَتَيَاتُ اليُونَانِيَّاتُ بِحلَبَةِ رقْصٍ أُغْنِيَةً تَتَرنَّمُ

قائلةً "ظَفِرَتْ بِأَخِيلِيسَ شَقِيقَةُ هِكْتُورَ الأَعْظَمِ

أَمَّا إِيجاكْسُ اليُونَانِيُّ الرَّائِعُ فَلَقَدْ قَهَرَ بِجُرْأَته هكْتُورْ" ٢١٥

والآنَ وَدَاعًا يا مَوْلاَيَ وداعًا! إنِّى بِلِسَانٍ حَبِيبٍ أتَكَلَّمْ

الأَحْمَقُ يَنْزَلِقُ علَىَ سَطْحٍ جَلِيدٍ إنْ سِرْتَ عَلَيْهِ يَتَحَطَّمْ

(يخرج يوليسيس)

باتروكلوس : هذَا ما كُنْتُ أَحُثُّكَ يا آخِيلِيسُ عَلَيْه.

المَرْأَةُ إنْ كانَتْ مُسْتَرْجِلَةً ذاتَ وَقَاحَةْ

لَيْسَتْ أبْغَضَ مِنْ رَجُلٍ يَتَخَنَّثُ بِتَقَاعُسِه ٢٢٠

عَنْ تَلْبِيَةِ نِدَاءِ الفِعْلِ. وأنَا فى هذَا مُتَّهَمٌ ومُدَانْ!

ويَقُولُونَ بأنَّ نُفُورِى مِنْ هذِى الحَرْبِ

والحُبَّ البَالِغَ فى قَلْبِكَ لى سَبَبُ تَخَلُّفِكَ هُنَا

إنْ تَنْهَضْ يا حِبى يُرْخِ كِيُوبِيدُ الوَاهِنُ والفَاجِرُ

قَبْضَةَ عِشْقٍ أَلْقَاهَا حَوْلَ العُنُقِ لَدَيْك! ٢٢٥

وستُلْقِيهِ فى الجَوِّ كمَا يَتَخَلَّصُ أَسَدٌ مِنْ قَطْرَةِ مَاءٍ

فى لِبْدَتِهِ.

اخيليس : هَلْ سَيُنَازِلُ إِيجَاكْسُ إِذَنْ هِكْتُورْ؟

باتروكلوس : بلْ قَدْ يَحْظَى مِنْهُ بِشَرَفٍ بَالِغْ.

اخيليس : أَبصِرُ صِيتِى فى خَطَرٍ والسُّمْعَةُ تُطعَنُ أَقْسَى طَعْنَةْ. ٢٣٠

باتروكلوس : وإِذَنْ فاحْذَرْ! لا يُشْفَى جُرْحٌ خَيْرَ شِفَاءٍ إنْ

أَحدَثَهُ الرَّجُلُ بِنَفْسِهِ! فَتَجاهُلُ فِعْلِ الوَاجِبِ

يَسْمَحُ لِلْخَطَرِ بأنْ يَعْبَثَ ما شَاءَ لَهُ أنْ يَعْبَثْ!

والخَطَرُ شَبِيهٌ بالحُمَّى تَتَسَرَّبُ بِجَرَاثِيمَ الى الجِسْمِ

وتَتَكَاثَرُ إِنْ نَحْنُ جَلَسْنَا بِتَرَاخٍ فى الشَّمْس. ٢٣٥

اخيليس : اذهَبْ يا حِبِّى باتْرُوكْلُوسْ فادعُ إِلَيْنَا ثِيرسِتِيسْ.

أَبغِى إرْسَالَ الأَحْمَقِ كىْ يَطْلُبَ مِنْ إِيجاكْسْ

أنْ يَدْعُو الأُمَرَاء الطُّرْوَادِيِّينَ إِلَيْنَا بَعْدَ مُبَارَاتِهْ

لُقَابَلَةٍ مَعَنَا دُونَ سِلاَحْ. بى شَوْقُ امْرَأَةٍ

أوْ شَهْوَةُ نَفْسٍ مُضْنِيَةٌ لُشَاهَدَةِ الرَّجُلِ الأَعْظَمِ ٢٤٠

هِكْتُورَ وقَدْ لَبِسَ لِبَاسَ السِّلْمِ

(يدخل ثيرستيس)

وأنْ أتحدَّثَ مَعَهُ وأُشَاهِدَ وَجْهَ الرَّجُلِ

وأتَمَلاَّهُ طَوِيلاً! انظُرْ! ها قد جَاءَ فَوَفَّرَ جُهْدَكْ.

ثيرستيس : عجيبة!

اخيليـــس : ماذا؟ ٢٤٥

ثيرستيس : يصول إيچاكس ويجول في الميدان يطلب نفسه.

اخيليـــس : كيف؟

ثيرستيس : عليه أن ينـازل هكتور غدًا وحـده، ويتفـاخر بما يتنبأ بـه من طعان بطولى تفاخرًا يجعله يهذى بكلام لا معنى له. ٢٥٠

اخيليـــس : وكيف يكون هذا؟

ثيرستيس : إنه يتبخـتر جيئة وذهابًا كالطـاووس - يسير خطوة ثم يقف، ويمعن التفكير مـثل صاحبة الحان التى لا تعـرف الورق والقلم فى الحساب بل تعتمد على ذهنها وحده فـيه، يعض شفته وهو ينظر نظرة توحى بالحصافة كمن يبغى أن يقول "إن فى رأسى ذكاءً يريد أن ينطلق" - ٢٥٥ ولا شك أن به ذكـاء ولكنه بارد خـامد كـالنار الكامنـة فى حجـر الصوان، لا تنطلق شـرارتها إلا إن قَدَحْتَهُ! لقـد قُضِيَ على الرجل إلى الأبد، فإن لمْ يَدُقَّ هكتور عنقه فى النزال، فـسوف يَدُقُّهُ بنفسه زَهْوًا واختيالاً! إنه لا يعرفنى، قلت له "عِمْ صباحًا يا إيچاكس"، ٢٦٠ فأجابنى شكرًا يا أجـاممنون! ماذا تظن بهذا الرجل الذى يخلط بينى وبين القائد العام؟ لقـد غدا وحشًا لا لغة له أبكم كالأسـماك خارج الماء! لعنة الأرباب على صـورة المرء لذاته وفى عـيون الناس! إنهـا صورة يمكن ارتداؤها على الوجهين مثل سترة ضيقة من الجلد! ٢٦٥

اخيليس : إنى أكلفك بأن تكون رسولى إلى إيجاكس.

ثيرستيس : من؟ أنا؟ إن ديدنه ألا يجيب أحدًا! الحديث مقصور على المتسولين.
فأما لسانه فذراعاه. دعنى أُمثِّلْ لكم شخصيته. فليطلب پاتروكلوس ٢٧٠
منى أى شىء. ولسوف ترى مشهدًا تمثيليًّا لإيجاكس.

اخيليس : اذهب إليه يا پاتروكلوس. قل له إننى أرجو بكل تواضع أن يدعو
الشجاع إيجاكسُ أشجَعِ الشجعان هكتورَ لزيارتى فى خيمتى دون
سلاح، وأن يحصل على الأمان له من أجاممنون، القائد العام ٢٧٥
للجيش اليونانى، ذى الأريحية وأشهر المشاهير الذى ظفر بالتكريم
ست مرات أو سبعًا إلى آخره. عليك أن تقوم بهذا.

پاتروكلوس : (إلى ثيرستيس، كأنما يخاطب إيجاكس) بارك رب الأرباب إيجاكس ٢٨٠
العظيم!

ثيرستيس : (يغمغم غمغمة ساخرة من أسلوب إيجاكس)

پاتروكلوس : إنى رسول من أخيليس الأكرم -

ثيرستيس : آها؟

پاتروكلوس : الذى يرجو بكل تواضع منك أن تدعو هكتور إلى خيمته - ٢٨٥

ثيرستيس : (يغمغم ويهمهم) آها؟!

پاتروكلوس : وأن تحصل له على الأمان فى زيارته من أجاممنون.

ثيرستيس : أجاممنون؟ ٢٩٠

باتروكلوس : نعم يا مولاى.

ثيرستيس : (يغمغم) آها!

باتروكلوس : ماذا تقول فى هذا؟

ثيرستيس : الوداع! من كل قلبى.

باتروكلوس : ما جوابك يا سيدى؟ ٢٩٥

ثيرستيس : إن أصبح جو الغد صحواً فقبل الحادية عشرة تُحسم المباراةُ لصالح أحد الطرفين. لكنه على أية حال سيدفع الثمن ضربًا وطعنًا قبل أن يهزمنى.

باتروكلوس : جوابك يا سيدى.

ثيرستيس : الوداع! من كل قلبى. ٣٠٠

(يتظاهر بالخروج، ويصفق أخيليس إعجابًا بختام التمثيلية الفكهة)

اخيليس : عجبًا! ولكن أهذه حقًا أنغامه؟

ثيرستيس : لا ولكنه النشاز بعينه كما أوضحت. أما ما يبقى من أنغامه بعد أن يشج هكتور رأسه ويهدد مخه فلا علم لى بها. لكننى واثق أنه لن يُبقى شىء، إلا إن صنع أبوللو عازف الكمان من عضلات جسمه أوتارًا! ٣٠٥

اخيليس : هيَّا! سأُحَمِّلكَ خِطَابًا تُسْلِمُهُ فَوْرًا له.

ثيرستيس : فلأحمل خطابًا آخر إلى حصانه، فهو أقدر على الفهم منه.

اخيليس : ذِهْنِي مُضْطَرِبٌ، مثلُ غديرٍ مُهْتَاجِ المَوْجِ ولا
تُبْصِرُ عَيْنِي قَاعًا لِلْمَاءِ بِهِ. ٣١٠

(يخرج أخيليس وپاتروكلوس)

ثيرستيس : ليت ماء الغدير فى ذهنه يستعيد صفوه حتى أروى منه حمارًا! أوثر أن أصبح قُرَادَةً فى فراء كبش على أن أصبح مثل هذا الشجاع الجاهل.

(يخرج ثيرستيس)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر: طروادة، إما فناء القصر أو غرفة داخلية فيه. يدخل من أحد بابى المسرح إينياس ومعه رجل يحمل شعلة، فالوقت هو السَّحَر، ومن الباب الآخر يدخل باريس وديفوبوس وأنتينور وديوميد اليونانى، وغيرهم يحملون الشعل)

باريس : انظُرْا مَنْ ذَاكَ المُقْبِلْ؟

ديفوبوس : ذَاكَ اللُّورد إينِيَاسْ.

إينياس : (مقبلاً)

هلْ أرَى الأميرَ نَفْسَهُ هُنَا؟

لَوْ أنَّنِي أُوتِيتُ دَافِعًا قَوِيًّا لِلْبَقَاءِ فى الفِرَاشِ

مِثْلَمَا أُوتِيتَ أنتَ يا بارِيسُ أَيُّهَا الأميرُ ما تَرَكْتُ مُطْلَقًا

رَفِيقَةَ الفِرَاشِ إلاَّ للصَّلاَةِ والعِبَادَةْ.

ديوميد : وَذَاكَ مَا أَرَى كَذلِكْ. عِمْ صَبَاحًا لُورِدْ إينِيَاسْ.

باريس : هذَا يُونَانِى مِقْدَامٌ يا إينِيَاسْ! صَافِحْهُ!

وبِذلِكَ يَشْهَدُ ما كُنْتَ قَصَصْتَ عَلَىَّ. . .

أَوَ لَمْ تَذْكُرْ كيفَ مَضَى دَيُوميدُ هُنَالِكَ فى المَيْدَانِ ١٠
يُطَارِدُكَ لِمُدَّةِ أُسْبُوعٍ يَوْمِيًّا؟

إينيـــاس : فَلْتَهْنَأ بالصِّحَّةِ يا مِقْدَامُ خِلاَلَ أَحَادِيثِ السِّلْمِ
بِأَيَّامِ الهُدْنَةِ وهُدُوءِ البَالِ! لكنِّى إنْ وَاجَهْتُكَ
فى يَوْمِ الحَرْبِ فَلَنْ تَشْهَدَ غَيْرَ عَدَاءٍ أَحْلَكَ
مِمَّا قَدْ يَخْطُرُ بالقَلْبِ ويُنْجِزُهُ الإقْدَامْ. ١٥

ديوميـــد : ودَيُوميدُ هُنَا يَقْبَلُ ما تَرْجُوهُ بِيَوْمِ السِّلْمِ ويَوْمِ الحَرْبْ
ما دَامَ هُدُوءُ البَالِ يَسُودُ النَّفْسَ لِتَهْنأْ بالصِّحَّةْ!
لكنْ حِينَ تَدُورُ الحَرْبُ وتَسْنَحُ لى الفُرْصَةُ أُقْسِمُ
وبِرَبِّ الأَرْبَابِ بِأَنِّى لَنْ أَتَوانَى عَنْ صَيْدِكَ وهَلاَكِكَ
بِجِمَاعِ قُوَاىَ وإِصْرَارِى ودَهَائِى. ٢٠

إينيـــاس : وإذنْ سَتَصِيدُ الأَسَدَ إذَا فَرَّ بِوَجْهٍ يَنْظُرُ لِلْخَلْفِ!
إنِّى وبِكُلِّ الكَرَمِ الإِنْسَانِىِّ أُرَحِّبُ بِكَ فى طُرْوَادَةْ!
أُقْسِمُ بِحَيَاةِ أَبِى أَنْخِيسِيسَ بِأَنِّى
لأُرَحِّبُ حَقًّا بِكْ! وبِيَدِ وَالِدَتِى ڤِينُوسَ كَذلكَ أُقْسِمُ
إِنَّكَ لَنْ تَجِدَ فَتىً بَيْنَ الأَحْيَاءْ ٢٥
يُضْمِرُ هذا الحُبَّ الجَمَّ لِرَجُلٍ يَعْتَزِمُ غَدًا قَتْلَهْ.

ديوميـــد : وإِذَنْ نَتَوَافَقْ! يا رَبَّ الأَرْبَابِ اجْعَلْ إينْيَاسَ يَعِشْ

– إنْ لَمْ يكْسِبْ سَيْفِى المَجْدَ بِإزْهَاقِ حَيَاتِهْ –
حَتَّى تَكْتَمِلَ لهذِى الشَّمْسِ بِهذَا الكَوْنِ الدَّوْرَاتُ الألْف!
لكنَّا إنْ نَتَنَافَسْ ذَوْدًا عَنْ شَرَفِى فَسَأَقْتُلُهُ ٣٠
بِجُرُوحٍ فى كُلِّ مَفَاصِلِهِ ولْيَحْدُثْ ذلِكَ فى الغَدْ!

إينيـــاس : نَعْرِفُ أَنْفُسَنَا خَيْرَ المَعْرِفَةِ.

ديوميـــد : حَقًّا ونَتُوقُ إلَى أَنْ نَعْرِفَهَا شَرَّ المَعْرِفَةِ!

بـاريـــس : لَمْ أَسْمَعْ مِنْ قَبْلُ تَحِيَّةَ وُدٍّ تُضْمِرُ أكْثَرَ مِنْ هذَا الحِقْد
أَوْ حُبًّا أَنْبَلَ مِنْ هذَا المُلْتَبِسِ بِبُغْض! ٣٥
(إلى إينياس)
ماذا بكَّرَ بِقُدُومِكَ يا لُورْد؟

إينيـــاس : قَدْ أَرْسَلَ المَلِيكُ يَطْلُبُنِى. . لكنَّنِى لا أَعْرِفُ السَّبَبْ.

بـاريـــس : هاكَ السَّبَبِ إِذَنْ: خُذْ هذَا اليُونَانِىَّ إلى مَنْزِلِ كَالْخَاسْ
حَيْثُ تُقِيمُ كرِيسيدا الحَسْنَاءُ لكَىْ تَصْحَبَها بَدَلاً مِنْ
أَنْتِينُورَ فَقَدْ فُكَّ إِسَارُهْ. ٤٠
فَلْنَصْحَبْكَ إذَا أَحْبَبْتَ أوِ اسْبِقْنَا أنْت.
(إلى إينياس جانبًا) أَعْتَقِدُ بِمَا لاَ يَدْعُو لِلشَّكِّ –
أَوْ قُلْ إِنِّى أَعْلَمُ عِلْمَ يَقِين –
أنَّ أَخِى طُرْوِيلُوسْ يَقْضِى اللَّيْلَةَ فى ذاكَ المَنْزِل

أَيقظْهُ وأَخبِرْهُ بِمَقْدَمِنَا واشْرَحْ أَيْضًا ٤٥
كُلَّ تَفَاصِيلِ الصَّفْقَةِ وظُرُوفَ الحَرْب
أَخْشَى أَلاَّ يَلْقَى مَقْدَمُنَا إلاَّ كُلَّ نُفُورٍ مِنه.

إينيـــاس : (جانبًا إلى باريس)
ذَاكَ مُؤَكَّدًا فَطُرويْلُوسْ يُؤْثِرُ انْ تُنْقَلَ طُرْوَادَةُ لِلْيُونَانِ بِرُمَّتِهَا
فى الحَالِ عَلَى تَرْكِ كِرِيسِيدَا طُرْوَادَةْ.

بـاريـــس : (جانبًا إلى إينياس)
لاَ خِيرَةَ فى هذَا الأَمْرِ! فَظُرُوفُ الحَرْبِ مَرِيرَةْ ٥٠
والحَالَةُ تَقْضِي بِهْ. (إلى إينياس) هيَّا يا لُورْدُ سنَأْتِي فى أَثَرِكْ.

إينيـــاس : عِمُوا صبَاحًا كُلُّكُمْ!

(يخرج إينياس مع حامل الشعلة)

بـاريـــس : يا دَيُومِيدُ الأَشْرَفُ قُلْ بالحَقِّ وأَصدِقْنِي القَوْلْ
وبِرُوحِ زَمَالَتِنَا الطَّيِّبَةِ بَلِ الحَقَّةِ قُلْ لِي:
مَنْ فِي رأْيِكَ أَجْدَرُ بِهِلِينَ الحَسْنَاءِ أَنَا أَمْ مِنِيلاَوْس؟ ٥٥

ديوميـــد : تَسْتَوِيَانِ بِهذَا فِي نَظَرِي.
مَا أَجْدَرَ مَنْ يَطْلُبُها الآنَ بِأَنْ يَأْخُذَهَا إِذْ
لا تَمْنَعُهُ خَرْدَلَةٌ مِمَّا لَوَّثَهَا مِنْ عَارٍ
بَلْ مَا جَرَّتْهُ عَلَيْنَا مِنْ آلاَمِ جَهَنَّمَ وتَكَالِيفٍ لا تُحْصَى

وكذلكَ أنتَ لأنّكَ تَحْميها وتُدَافِعُ عَنْهَا ٦٠
وبهذَا لا تَشْعُرُ بِمَذَاقِ الخِزْىِ بِمَوْقِفِها
بَلْ مَا جرَّتْهُ عَلَيْنَا مِنْ فُقْدَانٍ غَالٍ لِلثَّرْوَةِ والأَحْبَابْ!
ذلكَ دَيُّوثٌ يَبْكِى ويَنُوحُ ويَرْجُو أَنْ يَشْرَبَ بَعْضَ
بَقَايَا كَأسٍ وحُثَالَةَ خَمْرٍ ضَاعَتْ نَكْهَتُهَا الحَقَّةْ
أمَّا أنتَ فَكَالْفَاجِرِ يُسْعِدُكَ بأنْ تُنْجِبَ مِنْ ٦٥
بَطْنِ امْرأةٍ عَاهِرَةٍ مَنْ يَرِثُكْ.
تَتَسَاوَى مِيزَاتُ الطَّرَفَيْنِ لَدَى المِيزَانِ أَمَامَ العَيْنِ النَّاظِرَةِ
انتَ وإيَّاهُ مَعًا! مَـنْ ذَا تُرْجِحُ كِفَّتَهُ خِفَّـةُ أُنْثَى عَاهِرَةٍ

باريس : لَكَمْ قَسَوتَ بَلْ ظَلَمْتَ بِنْتَ وَطَنِكْ.

ديوميد : بَلْ إنَّها التى قَسَتْ وتَظْلِمُ الوَطَنْ! فَلْتُصْغِ يا بَارِيسُ لِى: ٧٠
لِقَاءَ كُلُّ قَطْرَةٍ مِنَ الدِّمَاءِ فى العُرُوقِ الفَاجِـرَاتِ الخَائِنَاتِ
أُزْهِقَتْ رُوحٌ مِنَ اليُونَانْ
لِقَاءَ كُلُّ ذَرَّةٍ مِنْ وَزْنِ تِلْكَ الجُثَّةِ المُلَوَّثَةْ
كانَ قَتِيلٌ هَا هُنَا مِنْ أَهْلِ طُرْوَادَةْ.
ومُنْذُ انْ تَعَلَّمَتْ شِفَاهُهَا الكَلاَمَ لَـمْ تَنْطِـقْ بأَلْفَـاظٍ كِرَامْ ٧٥
تُقَارِبُ العَدِيدَ مِمَّنْ ذَاقَ مِنْ يُونَانَ او طُرْوَادَةَ المَوْتَ الزُّؤَامْ

باريس : اسْمَعْ دَيُومِيدُ الأكْرَمْ! إنَّكَ تَفْعَلُ ما يَفْعَلُهُ التُّجَّارُ إذَا

بَخَسُوا قِيمَةَ ما يَبْغُونَ شِرَاءَهُ!

لكنَّا نُعْلِي مِنْ شَأْنِ الصَّمْتِ علَى كُلِّ مَقَالْ

لَنْ نُطرِيَ ما لا نَعْتَزِمُ البَيْعَ لَهُ فى أَيَّةِ حَالْ ٨٠

فلنمض الآن إذن.

(يخرجان)

المشهد الثانى

(المنظر: طـروادة، فناء منزل كـــالخـــاس، يدخـــل طرويلوس وكريسيدا)

طرويلوس : حَبِيبَتِي عُودِى إلىَ الرُّقَادِ فالصَّبَاحُ بَارِدٌ مَقْرُورْ.

كريســيــدا : إِذَنْ يا زَوْجِيَ العَزِيزُ سَوْفَ أَدْعُو العَمَّ لِلنُّزُولِ

حَتَّى يَفْتَحَ الأَبْوَابْ.

طرويلوس : لا تُزْعِجِيهِ بَلْ عُودِى إِلىَ الفِرَاشْ! ولْيُغْلِقِ النُّعَاسُ

عَيْنَيْكِ الجَمِيلَتَيْنِ.. ويَحْبِسِ الحَوَّاسَ فى الجَسَدْ ٥

مِثْلَ الصِّغَارِ عِنْدَمَا تَخْلُو رُؤُوسُهُمْ مِنَ الأَفْكَارْ.

كريســيــدا : (توافق على مضض وهى تتعلق به)

عِمْ صَبَاحًا يا حَبِيبِى إِذَنْ!

طرويلوس : (وهو يخلص نفسه من قبضتها)

أَرْجُوكِ عُودِى لِلْفِرَاشِ الآنْ!

كريسيدا : فَهَلْ سَئِمْتَ صُحْبَتِى؟

طرويلوس : يا كرِيسيدَا! لَوْلاَ تَنَفُّسُ النَّهَارِ حينَ أَيْقَظَتْهُ القُبَّرَةْ

فَأَيْقَظَ الغِرْبَانَ بالصَّوْتِ الأَجَشِّ فاستَحَالَ أنْ يُخْفِى ١٠

ظَلاَمُ اللَّيْلِ ذى الأَحْلاَمِ فَرْحَنَا. . لَمَا ابْتَعَدْتُ عَنْك.

كريسيدا : ما أَقْصَرَ اللَّيْلَ الذى مَضَى

طرويلوس : مَلْعُونٌ هذَا السَّاحِرْ! عِنْدَ الأَشْرَارِ يُقِيمُ طَوِيلاً لا يَبْرَحْ

وثَقِيلَ الوَطْأَةِ كَجَهَنَّمْ! لكنَّ اللَّيْلَ يَطِيرُ بِأَوْقَاتِ الحُبِّ عَلَى

أَجْنِحَةٍ أَسْرَعَ مِنْ وَمْضِ الفِكْرْ! سَتُصَابِينَ بِبَرْدٍ ١٥

وتَقُولِينَ بأنىَّ السَّبَبُ.

كريسيدا : أَرْجُوكَ انْ تَتَمَهَّلْ! لكنكمْ يا أَيُّهَا الرِّجَالُ لا تَتَمهَّلُونَ قَطُّ!

هذا غَبَاءٌ يا كِرِيسيدَا! لَوْ كُنْتِ أَبْدَيْتِ التَّمَنُّعَ والصُّدُودَ

لَكَانَ قَدْ عَرَفَ التَّمَهُّلْ! اسْمَعْ! شَخْصٌ قَدِ استَيْقَظْ!

باندراوس : (من خارج المسرح) ولماذَا فُتِحَتْ كُلُّ الأَبْوَابِ هُنَا؟ ٢٠

طرويلوس : هذا عَمُّك.

(يدخل باندراوس)

كريسيدا : فَلْيَأْخُذْهُ الطَّاعُونْ! الآنَ سَيَسْخَرُ مِنىِّ.

وَيْلِي مِنْ قَابِلِ أَيَّامِى!

باندا روس : كيفَ الحَالْ؟ كيفَ الحَالْ؟ ما حَالُ العُذْرةْ؟ استَمِعِى يا بِنْتْ:
أينَ كِرِيسِيدَا بِنْتُ أخِى؟ ٢٥

كريسيــدا : اذهَبْ واشْنُقْ نَفْسَكَ يا عَمِّى الشِّرِّيرْ السَّاخِرْ!
تُحْضِرُنِي كىْ أفْعَلَ مَا . . (تسكت فجأة) ثم إذَا بِكَ تَسْخَرُ مِنِّى؟

باندا روس : تَفْعَلِى مَاذَا؟ تَفْعَلِى مَاذَا؟ فَلْتَقُلْ مَاذَا!
ما الذى أحْضَرَتْهَا كىْ تَفْعَلَهْ؟

كريسيــدا : هَذَرٌ هَذَرًا مَلْعُونْ قَلْبُكْ. لَنْ يَصْلُحَ حَالُكَ قَطُّ ٣٠
ولَنْ تَقْبَلَ انْ يَصْلُحَ غَيرُكْ.

باندا روس : (يضحك) ها ها! وا أسفـا للمسكينة! كم أرثى للصـغيـرة المغفلة!
(بلهـجـة من يخـاطـب الأطفـال) ألم تنم الليـلة؟ ألم يرض ذلك
'العفريت' أن يجعلها تنام؟ فليأكله الغول!

كريسيــدا : (إلى طرويلوس)
ألَمْ أقُلْ مِنْ قَبْلُ لَكْ؟ يا لَيْتَهُ يُقْتَلْ! ٣٥
(يسمع طرق على الباب)
تُرَى مَنِ الَّذِى يَدُقُّ البَابْ؟ يا أيُّهَا العَمُّ الكَرِيمُ اذهَبْ تَحَقَّقْ!
أرْجوكَ زَوْجِىَ الكَرِيمُ انْ تَعُودَ ثَانِيًا لِغُرْفَتِى.
لِمَ ابْتَسَمْتَ سَاخِرًا كانَّ لِي غَرَضًا خَبِيثًا؟

طرويلوس : (يضحك) ها ها!

كريسيدا : كَلاَّ فَأَنْتَ وَاهِمٌ! وَلَمْ يَجُلْ فى خَاطِرِى شَىْءٌ كَهذَا. ٤٠

(يعود الطرق على الباب)

مَا أَعْجَبَ الإِلْحَاحَ فِي الطَّارِقْ! (إلى طرويلوس) أَرْجُوكَ أَنْ تَدْخُلْ.

فَلاَ أَوَدُّ أَنْ يَرَوْكَ هَا هُنَا وَلَوْ أُعْطِيتُ نِصْفَ طُرْوَادَةْ.

(يخرج طرويلوس وكريسيدا)

باندأروس : من هناك؟ ما الخبر؟ تريد أن تحطم الباب؟ **(يفتح الباب)** عجبًا ما الخبر؟ ٤٥

(يدخل إينياس)

إينياس : عِمْ صَبَاحًا أَيُّها اللُّورد! عِمْ صَبَاحًا!

باندأروس : مَنْ هذا؟ لُورْد إِينْيَاس؟ أُقْسِمُ إِنِّى لَمْ أَعْرِفْك!

ماذَا حَدَثَ لِيَأْتِيِ بِكَ فى هذَا الْوَقْتِ الْبَاكِرْ؟

إينياس : أَلَيْسَ هُنَا الأَميرُ طُرْوِيلُوسْ؟

باندأروس : هُنا؟ ماذَا عَسَاهُ فَاعِلٌ هُنا؟ ٥٠

إينياس : بَلْ إِنَّهُ هُنَا يا سَيِّدِى! إِيَّاكَ مِنْ إِنْكَارِ ذلِكْ.

فَإِنَّهُ يُهِمُّهُ كَثِيرًا أَنْ أُحَادِثَهْ.

باندأروس : هل تقول إنه هنا؟ هذا يتجاوز علمى وأقسم! أما أنا فإننى عدت فى ساعة متأخرة. ماذا عساه أن يفعل هنا؟ ٥٥

إينيـــاس : أفٌ لَكَ لاَ تُنْكِرْ! الوَاقِعُ أنَّكَ سَوْفَ تُسِئُ إِلَيْهِ ولاَ
تَدْرِى! شِدَّةُ إخْلاَصِكَ تَجْعَلُكَ تَخُونُهْ
قُلْ إنَّكَ لاَ تَعْرِفُ بِوُجُودِهْ
لكِنْ أحْضِرْهُ إلَىَّ عَلى أيَّةِ حَالٍ.. هَيَّا!

(يدخل طرويلوس)

طرويلوس : كيفَ الحالْ؟ ماذا حَدَثَ الآنْ؟ ٦٠

إينيـــاس : مولاىَ لَيْسَ عِنْدِى الوَقْتُ كىْ أُلْقِى التَّحِيَّةْ
فَإِنَّ لِى مُهِمَّةً عَاجِلَةً. فى صُحْبَتِى بِالقُرْبِ مِنْ هُنَا
أخُوكَ پَارِيسْ، وكَذَاكَ دِيفُوبُوسْ!
قَدْ عادَ أَنْتِينُورُ بَعْدَ فَكِّ أسْرِهِ مُرَافِقًا دَيُومِيدَ الذى
يُعِيدُه لَنَا وفى مُقَابِلِهْ ٦٥
لابُدَّ مِنْ تَسْلِيمِ بِنْتِنَا كِرِيسِيدَا إلى دَيُومِيدْ! وَدُونَ إِبْطَاءْ!
مِنْ قَبْلِ قُرْبَانِ الصَّبَاحِ لِلأَرْبَابْ.. أىْ فى غُضُونِ سَاعَةِ.

طرويلوس : فَهَلْ تَقَرَّرَ هذَا؟

إينيـــاس : قَرَّرَهُ پِرِيَامُ ومَجْلِسُ طُرْوَادةَ كُلُّه.
والكُلُّ أتَى وتَجَهَّزَ لِمُبَادَلَتِهْ. ٧٠

طرويلوس : كمْ يَسْخَرُ مِنِّى ما حَقَّقْتُ! سَوْفَ أُقَابِلُهُمْ!
واسْمَعْ يا لُورْد إينْيَاسْ: أَرْجُو أنْ تَذْكُرَ أنِّى

قَابَلْتُكَ بِمُصَادَفَةٍ مَحْضَةٍ! لَمْ تَعْثُرْ فى هذى الدَّارِ عَلَىَّ!

إينيـــاس : لا بَأْسَ سَيِّدِي فَلاَ تَخَفْ! سَأَحْفَظُ الأَسْرَارَ حِفْظًا

فَاقَ كِتْمَانَ الطَّبِيعَةِ الصَّمُوتِ لِلأَسْرَارِ فِيهَا. ٧٥

(يخرج طرويلوس وإينياس)

باندروس : (وحده على المسرح) هل هذا ممكن؟ ما إن يَفُزْ بهـا حتى يَخْسَرَهَا؟

فليأخـذِ الشيطانُ أنتـينور! سوف يُصَـابُ الأميـر الصغيـر بالجنون!

وليُصِبِ الطاعونُ أنتينور! ليتهم كانوا دَقُّوا عُنُقَهُ!

(تدخل كريسيدا)

كريسيـــدا : كَيْفَ حَالُكْ؟ مَا الْخَبَرْ؟ مَنْ مَضَى مِنْ هُنَا؟

باندروس : آه! آه! ٨٠

كريسيـــدا : ما سَبَبُ الآهَاتِ الحرَّى؟ أَيْنَ مَضَى زَوْجِى؟

أَتُرَاهُ رَحَلْ؟ أَخْبِرْنِى يا عَمِّى المَحْبُوبُ بما حَدَثَ الآنْ!

باندروس : يا ليتنى بأعماق الثرى وليس فوق الأرض!

كريسيـــدا : يا لَلأَرْبَابْ! ماذا حَدَثَ الآن؟ ٨٥

باندروس : أرجوك ادخلى! ليت أمك لم تلدك! كنت أعرف أنك سوف تكونين

السبب فى هلاكه. واهًا عليك أيها الرجل المسكين! فليأخذ الطاعون

أنتينور!

كريسيـــدا : يا عمى الطيب أتوسل لكْ، بل إنى أتوسل راكعـة أن تخبرنى! ماذا حدث الآن؟ ٩٠

باندا روس : لابد أن ترحلى يا فـتـاة، لابد أن ترحلى. لقـد تقررت مـبـادلتك بأنتينور. لابد أن ترحلى إلى أبيك وتتـركى طرويلوس. سيكون فى هذا هلاكه. سيكون سُمًّا زُعَافًا له، لن يستطيع احتماله!

كريسيـــدا : فلتشهدى أربابنا الخالدة! لن أرحل. ٩٥

باندا روس : لا بد من ذلك.

كريسيـــدا : بَلْ إنَّني لَنْ أَرْحَلْ. إنِّى نَسِيتُ وَالِدِى
مَشَاعِرُ القَرَابَةِ انْمَحَتْ مِنْ نَفْسِى، ولا رِبَاطَ عِنْدِى
مِنْ قَرَابَةٍ ولا مِنَ الوِدَادِ أو مِنَ الدِّمَاءِ أوْ مِنْ أىِّ
رُوحٍ غيرُ ما يَشُدُّنى إلى طُرُويْلوسَ الحَبِيبْ. أَرْبَابَنَا المُقَدَّسَةْ! ١٠٠
فَلْتَجْعَلِى إِسْمِى كِرِيسيدا عَلَى رَأْسِ الخِيَانَةِ مثلَ تَاجٍ كَلَّلَهْ
إنْ أنَا فَارَقْتُ يَوْمًا ما طُرُويْلُوسْ! يا أَيُّهَا الزَّمَانُ والإكْرَاهُ
والهَلاَكُ أَنْزِلُوا أَقْصَى النَّكَالِ فى هذَا الجَسَدْ!
لكنَّ حُبِّى ذُو أَسَاسٍ ثَابِتٍ وبُنْيَانٍ وَطِيدِ
مثلُ مَرْكَزِ الأَرْضِ الذى يَشُدُّ كُلَّ شَىْءٍ نَحْوَهُ ١٠٥
أَوَدُّ أنْ أَمْضِى لأَنْتَحِبْ –

باندا روس : (مقاطعًا) انْتَحِبى انْتَحِبِى

كريسيدا : فَأَقْطَعُ الشَّعْرَ الجَمِيلَ ثُمَّ أَخْمِشُ الخَدَّيْنِ بالأظْفَارْ،
وَهُمَا اللَّذَانِ فَازَا بالثَّناءْ! ولْتُفْسِدِ الآهَاتُ صَوْتِيَ الرَّخِيمْ
ولْتَنْفَطِرْ يا قَلْبُ مِنْ قَوْلِي طُرويلوسْ! لكنَّنِي سأَبْقَى دَائِمًا بِطُرْوَادَةْ! ١١٠
(يخرجان)

المشهد الثالث

(المنظر: فناء قصر كالخاس. يدخل باريس وطرويلوس وإينياس وديفوبوس وأنتينور وديوميد)

باريس : لَقَدْ غَدَوْنَا فى الضُّحَى والمَوْعِدُ المَضْرُوبُ يَزْدَادُ اقْتِرَابُهُ
لِتَسْلِيمِ الفَتَاةِ هَا هُنَا إِلَى اليُونَانِى.. ذَلِكَ الشُّجَاعْ!
أَرْجُوكَ يا أَخِي الكَرِيمُ يا طُرُويْلُوسْ
انْ تُخْبِرَ الفَتَاةَ ما عَلَيْهَا انْ تَقُومَ بِهْ
وحَثَّهَا علىَ الإسْرَاعِ حتى نُنْجِزَ المُهِمَّةْ. ٥

طرويلوس : فَلْنَدْخُلْ لِلْمنَزِلْ. وسَآتِي بكريسيدا حالاً لِلْيُونَانِى.
(جانبًا إلى باريس)
ولْتَعْرِفْ وأنا أُسْلِمُهُ إِيَّاهَا انَّ يَدَ اليُونَانِيِّ هُنا
مَذْبَحُ مَعْبَدْ! وبأنَّ أخَاكَ طُرُويْلُوسْ كاهِنْ!
ويُقَدِّمُ قُرْبَانًا يَتَمَثَّلُ فى قَلْبِهْ!

باريس : (جانبًا إلى طرويلوس)

أَعْرِفُ مَعْنَى الحُبِّ وأتَمَنَّى - وأنا أرْثِي لَكَ -　　١٠

لوْ كانَ بِطَوْقِي مَدُّ يَدِ العَوْنِ!

(إلى الجميع) أرْجُوكُمْ فَلْنَدْخُلْ يا سَادَةُ!

(يخرجون)

المشهد الرابع

(المنظر: داخل غرفة في قصر كالخاس حيث تقيم كريسيدا.

يدخل بانداروس وكريسيدا)

بانداروس : تَرَفَّقِي بِنَفْسِكِ! تَرَفَّقِي!

كريسيدا : كيفَ تُطَالِبُنِي أنْ أتَرَفَّقْ؟

إنَّ مَذَاقَ الحُزْنِ بِنَفْسِي صافٍ ونَقِيٌّ مُتْرَعْ

ويُمَزِّقُ نَفْسِي تَمْزِيقًا في قُوَّةِ ما سَبَّبَهُ لي!

كيف أُلَطِّفُ مِنْهُ وأتَرَفَّقُ فيه؟　　٥

لوْ كانَ بِطَوْقِي أنْ أتَهَادَنَ مَعَ حُبِّي

أوْ تَمْوِيعُ العَاطِفَةِ لِتَقْبَلَها ذَائِقَةٌ أَضْعَفُ أوْ أَبْرَدُ

لَقَدَرْتُ علَى تَمْوِيعِ الحُزْنِ بِنَفْسِ المِقْدَارْ

لا يَقْبَلُ حُبِّى تَخفِيفًا مِنْ شِدَّةِ لَذْعِ مآلِي

وكذلكَ حُزْنِى الصَّافِى لِضَيَاعِ المَحْبُوبِ الغَالِي		١٠

(يدخل طرويلوس)

باندا روس : ها هو ذا يأتى! آه لكما من طَيْرَيْن عاشقين!

كريسيدا : (تعانق طرويلوس) طرويلوس! طرويلوس!

باندا روس : يالمشهدهما الرائع! فلأعانقهما أيضًا! يا قلبى كما يقول المثل الجميل:

يا قَلْبِى المَحْزُونُ أيَا قَلْبِى!		١٥

لِمْ تَتَأَوَّهُ لكنْ لاَ تَتَحَطَّمْ؟

ثم يجيب قائلاً:

السَّبَبُ لأَنَّكَ لا تَمْلِكُ تَخْفِيفَ الكَرْبِ

بِصَدَاقَةِ أَحَدٍ أوْ بِالإِفْصَاحِ عَنِ الأَلَمِ

لم أسمع شعرًا أصدق من هذا قط. يجب ألا ننسى الشعر، إذ قد		٢٠
نحتاج إلى أن نحيا بمثل هذه الأبيات. ويشهد على ذلك ما نمر به يوميًا ونراه. كيف الحال أيها الحملان؟

طرويلوس : يا كريسيدا! رادَ نَقاءُ غَرَامِى وصَفَاؤُهُ

حتَّى غَارَتْ مِنْهُ الأَرْبَابُ فَسَلَبَتْنِي إيَّاكِ

لأَنَّ بَهَاءَ الوَقْدَةِ فى حُبِّى يَتَجَاوَزُ وَقْدَةَ		٢٥

صَلَوَاتِ شِفَاهِ العِفَّةِ والتَّقْوَى لِلأَرْبَابْ

كريسيــدا : أتَغَارُ الأَرْبَابُ وتَحْسُدُ؟

بانداروس : نَعَمْ نَعَمْ! الحَالَةُ وَاضِحَةٌ لا تَحتَمِلُ التَأْوِيلْ.

كريسيــدا : وهَلْ صَحِيحٌ أَنَّنِي لابُدَّ أنْ أَترُكَ طُرْوَادَةْ؟

طرويلوس : حقيقةٌ فظيعةْ!

كريسيــدا : وفِرَاقُ طُروِيْلوسْ أيضًا؟ ٣٠

طرويلوس : طروادةُ وطرويلوسْ.

كريسيــدا : هَلْ هذَا مُمْكِنْ؟

طرويلوس : وفجأةً تَسُوْقُنَا الأَقْدَارُ إذْ تَحُولُ بَيْنَنَا وبَيْنَ مَوْقِفِ الوَدَاعْ!

إذْ صَارَعَتْ فى غِلْظَةٍ فَأَقْصَتْ كُلَّ مُهْلَةٍ مِنَ الصَّفَاءْ

وإذْ بِهَا قد حَرَمَتْ شِفَاهَنَا مِنْ فُرْصَةِ اللِّقَاءْ

وإذْ بِهَا تَمْنَعُنَا بِقُوَّةٍ مِنْ صَادِقِ العِنَاقِ والأَحْضَانْ ٣٥

وإِذْ بِهَا قَدْ خَنَقَتْ أَيْمَانَ حُبِّنَا فى لَحْظَةِ المِيلادِ عِنْدَمَا

جَاءَ المَخَاضُ لِلأَلْفَاظْ! وإِذْ بِنَا مِنْ بَعْدِ أَنْ دَفَعْنَا

هذِهِ الآلاَفَ مِنْ زَفَرَاتِنا لِكَسْبِ أَنْفُسِنَا

نُضْطَرُّ أنْ نَبِيعَهَا بِأَبْخَسِ الأَثْمانِ. . زَفْرَةً وَاحِدَةً

تَنِدُّ عَنَّا فى اقْتِضَابٍ مُوحِشٍ غَلِيظْ. ٤٠

فالدَّهْرُ ذلِكَ الغَشُومُ يُشْبِهُ اللِّصَّ العَجُولَ حِينَ يُلْقِي

كُلَّ تُحفَةٍ ثَمِينَةٍ مِنْ دُونِ وَعْيٍ فى حَقِيبَةِ الغَنَائِمْ!

إذْ يَجْمَعُ التَّحَايَا سَاعَةَ الوَدَاعْ - كَأَنَّهَا النُّجُومُ فى السَّمَاءِ

فى كَثْرَتِهَا - وكُلَّ ما تَضُمُّهُ مِنَ الأَلْفَاظِ والقُبُلاَتْ. . .

ويَضْغَطُ الجَمِيعَ ذَاهِلاً بِجُمْلَةٍ مُرْسَلَةٍ مِنَ الوَدَاعْ ٤٥

ولا يَجُودُ هَا هُنَا إلاَّ بِقُبْلَةٍ عَجْفَاءَ وَاحِدَةْ

مَذَاقُهَا أَضْحى مَرِيراً عِنْدَمَا غَشَاهَا مَالِحُ العَبَرَاتْ.

إينيـــاس : (من خارج المسرح) هَلِ استَعَدَّتِ الفَتَاةُ يا مَوْلاَىْ؟

طرويلوس : هَلْ تَسْمَعِينَ إنَّهُ يُنَادِى! يُقَالُ إنَّهُ لِكُلِّ فَرْدٍ صَاحِبٌ

مِنْ جَانْ! وإنَّهُ يَقُولُ 'أَقْبِلْ' لِلَّذِى حَانَتْ مَنِيَّتُهْ. ٥٠

قُلْ لَهُمْ أَنْ يَصْبِرُوا فَسَوْفَ تَأْتِي دُونَمَا إِبْطَاءْ.

پانداروس : أين دموعى؟ انهمرى حتى تسكن هذه الريح وإلا اقتلعت قلبى من جذوره وأطارته.

(يخرج پانداروس)

كريسيــدا : لا بُدَّ أَنْ أَمْضِى إِذَنْ إلى اليُونَانْ؟

طرويلوس : لا مَفَرَّ مِنْ ذلِكْ.

كريسيــدا : وتَبِيتُ كرِيسِيدا المَحْزُونَةُ بَيْنَ اليُونَانِيِّينَ المَرِحِين؟ ٥٥

ومَتَى نَتَلاَقَى ثَانِيَةً؟

طرويلوس : اسْمَعِينى يا حَبِيبَتِي. كُونِى وَحَسْبُ مُخْلِصَةً -

كريسيدا : هَلْ قُلْتَ مُخْلِصَةً؟ ما أَخبَثَ الذى تَظُنُّهُ!

طرويلوس : لاَ لاَ فَلنَتَلَطَّفْ عند تَعَاتُبِنا

إذْ سَيَعِزُّ عَلَيْنَا هذا أَيْضًا ٦٠

قَوْلِي كُونِي مُخْلِصَةً لا يَعْنِي أنِّى أَخْشَى مِنْكِ خِيَانَةْ

فَأَنَا أتحدَّى المَوْتَ بأنْ يُثْبِتَ

أنَّ بِقَلْبِكِ شَائِبَةً وَاحِدةً

لكنْ فى قَوْلِي كُونِي مُخْلِصَةً تَمْهِيدٌ لِكَلاَمٍ لاَحِقْ

كُنْتُ أقولُ إذَنْ "كُونِى مُخْلِصَةً ٦٥

وَلَسَوْفَ أَرَاكِ".

كريسيدا : سَتُعَرِّضُ نَفْسَكَ يا مَوْلاَىَ لأخْطَارٍ بَالِغَةٍ ووَشِيكَةْ.

لكنّى سَوْفَ أُقِيمُ علَى العَهْدِ!

طرويلوس : سَوْفَ أَغْدُو صَاحِبًا لِلْخَطَرِ! الْبَسِي هذَا الكُمّ!

كريسيدا : (وهما يتبادلان التذكارات)

وخُذْ كذَا قُفَّازِى. متى أَرَاكَ مِنْ جَدِيدْ؟ ٧٠

طرويلوس : إنْ جَاءَ اللَّيلُ سأرْشُو الحُرَّاسَ اليُونَانيِّينَ لكَىْ أَلْقَاكِ!

لكنْ كُوني مُخْلِصَةً!

كريسيدا : يا لَلسَّماءِ! هَلْ تَذْكُرُ الإخلاَصَ مِنْ جَدِيدْ؟

طرويلوس : انْتَظِرِى حتَّى أَشْرَحَ يا حِبِى.

إنَّ شبَابَ اليُونَانِ رِجَالٌ تَزْخَرُ بِخِصَالٍ فَائِقَةٍ ٧٥

ويُجِيدُونَ مُطَارَحَةَ الحُبِّ بِكُلِّ مَوَاهِبَ فِطْرِيَّةْ

ويَفِيضُونَ بِعِلْمٍ شَحَذَتْهُ الدُّرْبَةْ.

أمَّا كيفَ تُثِيرُ الجِدَّةُ حُبًّا لِخِصَالٍ ومَوَاهِبَ فى الشَّخْصِ

فَأَمْرٌ يَدْفَعُنِى للغَيْرَةِ غَيْرَةَ وَرَعٍ .. وا أَسَفَاهْ!

أَرْجُوكِ اعتَبِرِيها إِثْمَ صَلاَحٍ .. وأَنَا أَخْشَاهْ! ٨٠

كريسيدا : يا لَلسَّماءِ أنتَ لا تُحِبُّنِي!

طرويلوس : وإذَنْ فَلْيُحْكَمْ بالمَوْتِ علىَّ بِجُرْمِ الخِسَّةِ!

إنِّى فيما قُلْتُ هُنَا لا أَتَشَكَّكُ فى إخلاَصِكْ.

يكفِى هذَا فَخرًا لى! لكنِّى لا أَقْدِرُ انْ أَنْشِدَ وأُغَنِّى

أَوْ أَرْقُصَ رَقْصًا يَتَوَاثَبُ، او آتِى بالمَعْسُولِ مِنَ الأَلْفَاظْ ٨٥

اوْ أَلْعَبَ أَلْعَابًا بَارِعَةً .. وهْىَ خِصَالٌ فُضْلَى

يَمْتَازُ بِهَا اليُونَانِيُّونَ ويُتْقِنُهَا كُلٌّ مِنْهم.

وأنَا أَلْمَحُ فى كُلِّ مَحَاسِنِهِمْ شَيْطَانًا لا يَبْرَحُ

يَخْتَبِئُ ويَنْطِقُ فى صَمْتِهْ

بَلْ يُغْوِى بِدَهَاءٍ بَالِغْ. فَحَذَارِ إِذَنْ مِنْ كُلِّ غِوَايَةْ. ٩٠

كريسيدا : وهَلْ تَظُنُّ أَنَّنِى أُرِيدُ ذلكْ؟

طرويلوس : كَلاَّ لكنْ قَدْ يَحْدُثُ شَىْءٌ لا نَبْغِي أنْ يَحْدُثْ!

أَحْيَانًا ما نَغْدُو كالشَّيْطَانِ لأَنْفُسِنَا
إِذْ نَبْغِي أنْ نَمْتَحِنَ قُوَانَا الوَاهِنَةَ إِذَا أَسْرَفْنَا
فى الثِّقَةِ بِقُدْرَتِنا أنْ نَصْمُدْ . . لكِنَّا نَتَحَوَّلُ او نَتَغَيَّرْ. ٩٥

إينيـــاس : (من خارج المسرح) لا يا مَوْلاَىَ الأَكْرَمْ –

طرويلوس : هَيَّا نَتَبَادَلْ قُبْلَةْ. ولْنَفْتَرِقِ الآنْ.

بـاريـــس : (من خارج المسرح) يا طُروِيْلُوس يا أَخِى!

طرويلوس : (ينادى) تَعَالَ يا أَخِى الكَرِيمْ!
وأَحْضِرِ الفَتَى إينْيَاسَ والذى أَتَى مِنَ اليُونَانِ أَيْضًا.

كريسيـــدا : هل تَثْبُتُ يا مَوْلاَىَ عَلَى العَهْدِ؟ ١٠٠

طرويلوس : مَنْ؟ أَنَا؟ وَا أَسَفَا! فَهذِهِ خَطِيئَتِى وعَيْبِى!
فَبَيْنَما يَسْعَى سِوَاىَ بالدَّهَاءِ لاكْتِسَابِ الصِّيتِ والشُّهْرَةْ
أَنَا بِإِخْلاَصِى العَظِيمِ أَجْنِى هذِهِ البَسَاطَةَ والسَّذَاجَةْ!
وبَيْنَمَا يَطْلِى سِوَاىَ فى دَهَاءٍ تَاجَهُ النُّحَاسِى بالذَّهَبْ
تَرَكْتُ رَأْسِى عَاطِلاً لأَنَّنِى أُحِبُّ رُوحَ الصِّدْقِ والصَّرَاحَةْ. ١٠٥

(يدخل إينياس وباريس وأنتينور وديفوبوس وديوميد)

لا تَخَافِى أنْ أَحُولَ عَنْ إِخْلاَصِى! وأَوجزُ الذى أَدِينُ بِهْ
بِأَنَّهُ الإِخْلاَصُ والصَّرَاحَةْ. هذَا جِمَاعُهُ كُلُّهْ.
يا مَرْحَبًا بِكَ يا دِيُومِيدْ! هذِى هِىَ التى سَتَأْخُذُهَا

لِقَاءَ فَكِّ أَسْرِ أَنْتِينُورْ، وعِنْدَ بَابِ طُرْوَادَةْ
سَأُسْلِمُهَا إلى يَدِكْ، وفى طَرِيقنَا سَأُخْبِرُكْ، ١١٠
بِكُلِّ شَىْءٍ عَنْها. أَحْسِنْ مُعَامَلَةَ الفَتَاة أَيُّها الجَميل مِنْ
أَبْنَاءِ يُونَانْ! وإنْ وَقَعْتَ أَنْتَ تَحْتَ رَحْمَةِ الحُسَامِ فى يَدِى
فَمَا عَلَيْكَ إلاَّ انْ تَقُولَ لى كريسيدا! فَأُعْطِيكَ الأَمَانَا!
ثُمَّ تَغْدُو سَالمًا كَوَالِدِى بِرِيَامَ فى "إِلْيُومْ"!

ديوميـــد : ذَاتَ البَهَاءِ يا لِيدى كرِيسيدا! ١١٥
تَفَضَّلِى بأَنْ تُوَفِّرِى الذى يَرْجُوهُ ذلكَ الأَميرُ مِنْ شُكْرا
فإنَّما اللَّألاَءُ فى عَيْنَيْكِ والسَّماءُ فى خَدَّيْك. .
لا يَسْمَحَانِ إلاَّ بالجَميلِ فى مُعَامَلَتِكْ. وسَوْفَ تَنْعَمِين بالسِّيادَةِ
العُلْيَا علَى دَيُوميدْ! وتُصْبِحِينَ فيه الآمِرَةْ!

طرويلوس : اسْمَعْ يا يُونَانِى! إنَّكَ لَمْ تَرْعَ أُصُولَ الذَّوْقِ تُجَاهِى ١٢٠
إذ لَوَّثْتَ حَمَاسَ رَجَائى لَكَ بِمَدَائحكَ هُنَا فيها.
فَلْتَعْلَمْ يا سَيِّدُ يا ابن اليُونَانِ بأنَّ الحَسْنَاءَ
تَفُوقُ كَثيراً أَىَّ مَدَائِحَ تَأْتِى مِنْكَ ولَسْتَ جَديراً
أَنْ تَغْدُوَ خَادِمَهَا. إنّى آمُرُكَ بِإحْسَانِ مُعَامَلَتِكَ إيَّاها -
مِنْ بَابِ الأَمْر! فأنَا أُقْسِمُ بالرَّبِّ بِلُوتو المُرْعِبِ إنْ لَمْ تَفْعَلْ ١٢٥
فَلَسَوْفَ - ولَوْ وَقَفَ أَخِيلِيسُ بِجُثَّتِهِ الهَائِلَةِ لِيَحْرُسَكَ -

أَقْطَعُ عُنُقَكْ!

ديوميـــد : لا تَنْفَعِلْ يا أَيُّهَا الأَمِيرُ يا طُروِيلُوسْ! حَصَانَةُ السَّفِيرِ عِنْدِي
والرِّسَالَةُ التى حَمَلْتُها تُخَوِّلاَنِ لى حَقَّ الحَدِيثِ دُونَ قَيْد.
وعِنْدَمَا أُغَادِرُ المكانَ أَفْعَلُ الذى يَرُوقُ لِي. ١٣٠
ولْتَعْلَمَنْ يا سيِّدِى بأَنَّنِى لا أَفْعَلُ الفِعَالَ بالأَوَامِرْ
ووَفْقَ قِيمةِ الفَتَاةِ سوف تَحْتَلُّ المكانةَ العُلْيَا
لكنْ إذَا أَمَرْتَنِى وقُلْتَ لِي لا بُدَّ أنْ يكونَ ذلكْ
فإنَّنِى أَقُولُها بِدَافِعِ الإِبَاءِ والشَّمَمْ: لَنْ أُطِيعُكْ!

طرويلوس : هَيَّا نَذْهَبْ لِلْبَابْ. اسْمَعْ دَيُومِيدْ! إنَّ تَبَاهِيكَ ١٣٥
سَيَضْطَرُّكَ أنْ تُخْفِيَ رَأْسَكَ فى عِدَّةِ أحْيَانِ. يا لِيدِى!
هَاتِ يَدِكْ! وسَنَتَحَادَثُ أَثْنَاءَ السَّيْرِ إلى البَابْ
فِيـمَا يَحْتَـاجُ إلى أنْ يَتَشَـاوَرَ فيهِ الأَحْـبَابْ

(يخرج طـرويلوس وكريسـيدا وديومـيد. يُسمـع صوت
بوق خارج المسرح)

بـاريـــس : هل تسمعون؟ بوق هكتور!

إينيـــاس : كمْ أَضَعْنَا سَاعَةَ الصَّبَاحْ! لابُدَّ أنْ يَظُنَّنِي الأَمِيرُ ذَا تَكَاسُلٍ ١٤٠
وتَرَاخٍ! إذْ إِنَّنِى أَقْسَمْتُ أنْ أَسْبِقَهُ إلىَ المَيْدَانِ رَاكِبًا!

بـاريـــس : خَطَأُ طُرِيلُوسْ. هَيَّا هَيَّا لِلْمَيْدَانِ مَعَهْ.

ديفوبوس : فَلْنَتَأَهَّبْ فَوْرًا.

إينياس : نَعَمْ.. بِهِمَّةِ العَرِيسِ المُسْرِعِ المَلْهُوفْ!

ولْنَسْتَعِدَّ لاقْتِفَاءِ خَطْوِ هِكْتُورْ! ١٤٥

فَمَجْدُ طُرْوَادَتِنَا مُعَلَّقٌ فِى يَوْمِنَا المَشْهُودْ

بِقُوَّةٍ فِى سَاعِدِ العَظِيمِ الفَارِسِ الصِّنْدِيدْ

(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(المنظر: ساحة النزال أمام معسكر اليونان. يدخل إيچاكس لابسًا دروعه، ومعه أخيليس وپاتروكلوس وأجاممنون ومنيلاوس ويولنيسيس ونسطور وآخرون، ونافخ فى البوق)

اجاممنون : (إلى إيچاكس)

هَا أَنْتَ ذَا فِى عُدَّةٍ جَدِيدَةٍ مُهَنْدَمَةْ

وتَسْبِقُ المِيعَادَ بالشَّجَاعَةِ الوَثَّابَةْ

إيچَاكْسُ أَيُّهَا الرَّهِيبُ مُرْ بِنَافِخِ النَّفِيرِ أَنْ يُدَوِّى

عَالِيًا ومُنْذِرًا طُرْوَادَةْ! كَىْ يَنْفُذَ الهَوَاءُ المُرْتَعِبْ

مِنْ أُذْنِ ذلِكَ المُحَارِبِ العَظِيمِ يَسْتَحِثُّهُ على القُدُومْ. ٥

إيچاكس : (يقدم بعض المال)

يا نَافِخَ النَّفِير خُذْ هذَا الذَّهَبَ! إشْدَخْ إذَنْ

رِئَتَيْكَ شُقَّ بُوقَكَ النُّحَاسِى! انفُخْ بِشِدَّةٍ يا أَيُّهَا

الخَبِيثُ كَىْ يَزْدَادَ خَدَّاكَ المُكَوَّرَانِ حَجْمًا عَنْ تَجَمُّعِ

الهَوَاءِ فى انْحِبَاسِهِ قَبْلَ الهُبُوبِ فى رِيحِ الشَّمَالْ.

هَيَّا ومَدِّدْ صَدْرَكَ العَرِيضَ وانْفُخْ يَنْبَثِقْ مِنْ كُلِّ عَيْنٍ دَمْ! ١٠

واذكُرْ بأنَّ البُوقَ بُوقُ هِكْتُورا

(يدوى صوت البوق)

يوليسيس : ما مِنْ نَفِيرٍ قَدْ أجَابْ

اخيليس : ما زِلْنَا فى وَقْتٍ بُكُور.

(يدخل ديوميد وكريسيدا)

اجاممنون : أَلَيْسَ ذاكَ دِيُومِيدْ؟ فى صُحْبَةِ الفَتَاةِ بِنْتِ كَالْخَاسْ؟

يوليسيس : أَصَبْت. فَإِنَّنِى أُحِيطُ بالطَّرِيقَةِ التى يَمشِى بِهَا.. ١٥

نَاهِضًا علَى أَصَابِعِ القَدَمَيْن. فإنَّ رُوحَهُ الطُّمُوحَ

تَرْفَعُهُ عَنِ الأَرْضِ

(يدخل ديوميد وكريسيدا على القادة)

اجاممنون : أَهذِهِ إذَنْ لِيدى كِرِيسِيدَا؟

ديوميد : حقًّا!

اجاممنون : أَعلَى تَرْحِيبٍ بِكِ بينَ اليُونَانِ أَيَا آنِسَةٌ حَسْنَاءْ.

(يقبلها)

نسطــور : قَائِدُنا حَيَّاكِ بِقُبْلَةْ. ٢٠

يوليسيس : هذَا كَرَمٌ فَرْدِيٌّ خَاصٌ.

والأفضَلُ أنْ تَتَلَقَّى قُبُلاتٍ عَامَّةْ.

نسطــور : مَشُورَةٌ شَدِيدَةُ اللّيَاقَةْ. سَأَبْدَأُ التَّقْبِيل. (يقبلها)

ويَكْتَفِي بِهذه نِسْطُورا

اخيليس : دَعِينِي أُبَدِّدْ بَرْدَ الشِّتَاءِ عَلَى الشَّفَتَيْنِ أيَا حَسْنَاءْ. ٢٥

(يقبلها) أخِيلِيسُ عَبَّر عَنْ تَرْحِيبِهْ.

منيلاوس : قَدْ كانَ عِنْدِي ما يُبَرِّرُ التَّقْبِيلَ حَقًّا ذاتَ يَوْم.

پاتروكلوس : والآنَ زَالَ ما يُبَرِّرُ التَّقْبِيلَ عِنْدَكْ!

إذْ هَبَّ پاريسُ الجَسُور فَجْأةْ

وإذْ بِهِ يَقِفْ.. ما بَيْنَ هذِهِ المُبَرِّرَاتْ.. وبَيْنَكْ! (يقبلها) ٣٠

يوليسيس : يا لَلْمَرَارَةِ المُـميتَـةِ التي جَاءَتْ لَنَا بكلِّ مـا نَلْقَى مِنَ احتـقَارْ

سَنَفْقِدُ الرَّشَادَ أو نُوَاجِهُ الأخْطَارَ كيْ نَطْلِي لَهُ القَرْنَيْن بالنُّضَارْ

پاتروكلوس : الأُولَى كَانَتْ قُبْلَةَ مِنِيلاوْس.. هذِي مَنِّيًا!

پاتْرُوكْلُوسْ يُهْدِيكِ القُبْلَةْ. (يقبلها مرة أخرى)

منيلاوس : (ساخرًا) هذَا رَائِعْ!

پاتروكلوس : فَأنَا معَ پاريسَ نُقَبِّلُ دَوْمًا بَدَلاً مِنْه! ٣٥

منيلاوس : أُصِرُّ أنْ أنالَ قُبْلَتِي يا سيِّدى. واسْمَحِي يَا آنِسَةْ.

كريسيدا : عِنْدَ التَّقْبِيلِ أتَأْخُذُ أمْ تَمْنَحْ؟

منيلاوس : آخُذُ فى نَفْسِ الوَقْتِ وأَمْنَحْ.

كريسيدا : وأُرَاهِنُ بِحَيَاتِى أنَّ القُبْلَةَ إنْ تُمْنَحْ خَيْرٌ مِنْ أنْ تُؤْخَذْ!

وإذَنْ لا قُبُلاَتْ! ٤٠

منيلاوس : سَأَزِيدُكِ رِبْحًا: أُعْطِيكِ ثَلاَثًا ثمنًا لِلْوَاحِدَةِ

كريسيدا : المُتَفَرِّدُ يَمْنَحُ عَدَدًا فَرْدِيًّا! فامْنَحْ عَدَدًا زَوْجِيًّا أو لا تَمْنَحْ شَيْئًا!

منيلاوس : هَلْ أتَفَرَّدُ يا آنِسَتِي؟ كُلُّ رِجَالِ الأَرْضِ مِنَ الأَفْرَادْ.

كريسيدا : كَلاَّ! باريسُ عِنْدَهُ شَرِيكْ. . وأَنْتَ تَعْرِفُ الأَسْبَابْ

وأَنْتَ مِنْ دُونِ شَرِيكْ. . باريسُ قَدْ صَفَّى الحِسَابْ

منيلاوس : لقد خَمَشْتِنِى فى الرَّأْسِ ٤٥

كريسيدا : لاَ وأُقْسِمُ!

يوليسيس : أَصَبْتِ يا فَتَاةْ! فَلَنْ يَنَالَ ظُفْرُكِ الرَّقِيقُ مِنْ قَرْنِهْ

هَلْ تَسْمَحِينَ يا رَقِيقَةُ بأنْ أَسْتَجْدِيَ القُبْلَةْ؟

كريسيدا : سَمَحْتُ لَكْ!

يوليسيس : إنِّى أُرِيدُهَا

كريسيدا : لا بَلْ عَلَيْكَ الاسْتِجْدَاءْ!

يوليسيس : وإذَنْ بِاسْمِ الرَّبَّةِ فِينوسَ سَأَسْتَجْدِي قُبْلَةْ ٥٠

إنْ عـادَتْ هيلينُ لَنَا عَذْرَاءَ وعـادَتْ لَهْ

كريسيدا : عِندِى لَكَ دَيْنٌ فاطْلُبْهُ إذَا حَانَ المَوْعِدْ.

يوليسيس : لَنْ يَأتِى المَوْعِدُ أَبَدًا كىْ آخُذَ مِنكِ القُبْلَةْ.

ديوميد : كِلْمَةٌ يا لِيدِى. أَصْحَبُكِ الآنَ إلىَ وَالدِكِ.

(يتكلم ديوميد مع كريسيدا وحدهما)

نسطور : لَمَّاحَةٌ دَافِقَةُ الحِسّ! ٥٥

يوليسيس : تَبًّا تَبًّا! فى العَيْنَيْنِ كَلاَمٌ مِثْلَ الخَدَّيْنِ ومِثْلَ الشَّفَتَيْنِ!

بَلْ إنَّ القَدَمَ لَتَتَكَلَّمْ! والرُّوحُ لَعُوبٌ وتُطِلُّ لِعَيْنكَ

مِنْ كُلِّ مَفَاصِلِ جَسَدِ البِنْتِ ومِنْ أعْضَائِهْ!

يا لَجَسُورَاتٍ مُنْفَتِحَاتٍ بِلِسَانٍ ذَرِبٍ

يُلْقِينَ إلَيْنَا التَّرْحِيبَ بِدَعْوَتِنَا لِوِصَالٍ عَاجِلْ ٦٠

بَلْ يَكْشِفْنَ صَحَائِفَ أفْكَارِ الذِّهْنِ الكَشْفَ التَّامّ

لِكُلِّ فَتًى يَسْتَهْوِيهِ الكَشْفُ مِنَ القُرَّاءْ! فَلْتَحْسِبْهُنَّ إذَنْ

مِنْ بَيْنِ المُنْفَلِتَاتِ المُنْتَهِزَاتِ لِكُلِّ الفُرَصِ

لِكَىْ يَصْطَدْنَ ويُصْبِحْنَ فَرَائِسَ فى آنٍ وَاحِدْ.

(أصوات أبواق.. ويدخل الطرواديون: هكتور لابسًا درعه وحاملاً سلاحه، وباريس، وإينياس، وهيلينوس، وطرويلوس، والأتباع).

الجميـــع : هذا بوقُ الطُّرْوَادِىّ. ٦٥

اجاممنون : الآنَ تَجِئُ كَتِيبَتُهُمْ.

إينيـــاس : يا مَرْحَبًا كِبَارَ يُونَانَ العِظَامْ! كيفَ عَسَاكمْ أنْ تُكَافِئوا

الذى يَفُوزُ فى المُبَارَاةْ؟ أمِ اعتَزَمْتُمُ الإعْلاَنَ عَمَّنْ فَازْ؟

هل تَتْرُكُونَ الفَارِسَيْن فى صِرَاعٍ يَنْتَهِى بالمَوْت؟

أمْ تُرَى قَرَّرْتُمُو وَقْفَ الصِّرَاعِ بالإعْلاَنِ فى المَيْدَان ٧٠

أوْ بِالأمْرِ لَهُمَا؟ هذَا سُؤَالُ هِكْتُورْ.

اجاممنون : فَمَا الذى يَخْتَارُهُ هِكْتُور.

إينيـــاس : الأمْرُ عِنْدَهُ سِيَّانْ. ولَنْ يُخَالِفَ الشُّرُوطْ.

اجاممنون : وهكَذَا دَيْدَنُ هِكْتور.

اخيليـــس : لكنَّهُ يَنِمُّ عَنْ ثِقَةْ! بِهِ بَعْضُ التَّبَاهِى واسْتِهَانَةٌ كَبِيرَةٌ ٧٥

بِقُدْرَةِ الخُصُومِ مِنْ فُرْسَانِنَا!

إينيـــاس : يا سَيِّدى! إنْ لَمْ يكُنْ اخِيلِيسُ اسْمُكْ.. فَمَا اسْمُكْ؟

اخيليـــس : إنْ لَمْ يكُنْ أخِيلِيسْ.. فَلَيْسَ لِى أسْمَاءْ!

إينيـــاس : إذَنْ أقُولُ يا أخِيلِيسْ! مَهْمَا تكُنْ فَاعْلَمْ:

فى قَلْبِ هِكْتُورَ الشَّجَاعَةْ جَاوَزَتْ كُلَّ الحُدُودْ

أمَّا التَّبَاهِى فَهْوَ مُنْكَمِشٌ إلىَ أقْصَى حُدُودِهْ! ٨٠

إقْدَامُهُ يكَادُ يَبْدُو لا نِهَائِيًا كأنَّهُ الوُجُودْ

والفَخْرُ ذَرَّاتٌ ضَئِيلَةٌ تكَادُ تَبْلُغُ العَدَمْ! فإنْ وَزَنْتَهُمَا

بِمِيزَانٍ دَقِيقٍ كانَ ما يَبْدُو مِنَ التَّبَاهِي فيه لَيْسَ إلاَّ أدَبًا!

إيجَاكْسُ يَنْتَمِي دَمًا (يكادُ يَبْلُغُ نِصفَه) بِقَرَابَةٍ لِهِكْتُورْ

وهكَذَا فالحُبُّ فى الفُؤَادِ يَرْبِطُ المِقْدَامَ هِكْتُورْ بِقَرِيبِهْ. ٨٥

قَدْ جاءَ نِصفُ هِكْتُورا بِنِصفِ سَاعِدٍ ونِصفِ قَلْبٍ كَىْ يُعَادِى

فَارِسًا مُخْتَلِطَ النَّسَبْ! نِصفُ الدِّمَاءِ فيه يُونَانِيَّةٌ ونِصفُهَا طُرْوَادِى

اخيليس : أتكُونُ مُبَارَاةٌ لا يُسْفَكُ فِيهَا الدَّم؟ أُدْرِكُ قَصْدَكْ.

(يدخل ديوميد)

اجاممنون : ها قَدْ وَصَلَ دَيُومِيدْ. اذهَبْ يا فَارِسُ يا ابْنَ الأمْجَادِ

فَسَانِدْ فَارِسَنَا إيجَاكْسْ. وتَفَاوَضْ مَعَ إينْيَاسَ هُنَا ٩٠

حَوْلَ شُرُوطِ مُبَارَاةِ اليَوْمْ، وعَلَى ما تَتَّفِقَانِ عَلَيْهِ نُوَافِقْ:

إمَّا انْ تَصِلَ إلَى حَدِّ المَوْتِ وإمَّا انْ تُعْتَبَرَ وَحَسْبُ رِيَاضَةْ.

إذْ إنَّ قَرَابَةَ هـذَيْنِ الخَصْمَيْنِ تَحُـدُّ إلىَ حَـدٍّ مَا

مِنْ طَبْعِ نِزَالِهِمَا المُرْتَقَبِ وما بَدَءَا بَعْـدُ صِرَاعَهُمَا

(يدخل هكتور وإيجاكس إلى الحلبة)

يوليسيس : قَدْ بَدَأ صِرَاعُهُمَا فِعْلاً. ٩٥

اجاممنون : (إلى يوليسيس)

مَنْ ذَاكَ الطُّرْوَادِىُّ المُثْقَلُ بالأحْزَانِ الجَمَّةْ؟

يوليسيس : ذا أَصغَرُ ابْنٍ لِلْمَلِيكِ برِيَامْ. وإِنَّهُ لَفَارِسٌ بِحَقٍّ
نُضْجُهُ لَمْ يَكْتَمِلْ. . لكنَّهُ بِلاَ نَظِيرٍ فى حِفَاظِهِ عَلَى وُعُودِهِ
حَدِيثُهُ الفِعَالُ دُونَ أنْ يَجْرِى علَى لِسَانِهِ فَخَارٌ بالفِعَالْ
بَطِئٌ الاستِفزَازِ لكنْ عِنْدَ الاستِفزَازِ لا يَعُودُهُ الهُدُوءُ إلاَّ ١٠٠
بَعْدَ حِينْ! وقَلْبُهُ كَرِيمٌ ذُو صَرَاحَةٍ وذُو يَدٍ مَبْسُوطَةْ.
فَكُلُّ ما لَدَيْه يَمْنَحُهْ، وكُلُّ ما يَجُولُ فى أفْكَارِهِ يَقُولُهُ
لكنَّهُ لا يُغْدِقُ العَطَاءَ حَتَّى يَهْتَدِى بِما يُمْلِيه عَقْلُهُ
ولا يُشَرِّفُ الفِكْرَ الخَبِيثَ بالتَّعْبِيرِ عَنْه.
وذُو رُجُولَةٍ كَهِكْتُورْ. . لكنَّهُ يَزِيدُ عَنْهُ خَطَرًا ١٠٥
فإنَّ هِكْتُورْ يَرْحَمُ المُسْتَرْحِمِينَ فى لَهِيبِ غَضْبَتِهْ
لكنَّ هذَا إنْ حَمَى الوَطِيسُ ذُو انْتِقَامٍ بَالِغٍ
يَفُوقُ ثَأْرَ عَاشِقٍ غَيُورْ! يَدْعُونَهُ طُرُويْلُوسْ.
وقد بَنَوْا عَلَيْه آمَالاً جَدِيدَةً علَى أسَاسٍ ثَابِتٍ
مِثْلَ التى بَنَوْهَا قَبْلَهُ علَى هِكْتُور. ١١٠
بِذَاكَ قَال لى إينِيَاسْ، فإنَّهُ يُحِيطُ عِلْمًا بالْفَتَى
خَيْرَ الإحَاطَةِ فى حَدِيثٍ صَادِقٍ ما بَيْنَنَا
فِى قَصْرِ الْيُومَ العَظِيمِ ذاتَ يَوْمٍ.

(يبدأ دَوِىُّ الأبواق ويستمر فى أثناء الصراع الذى يدور الآن بين هكتور وإيجاكس)

اجاممنون : الآنَ اشْتَبكَا!

نسطـــور : اصْمُدْ يا إيجاكْسُ الآنَ اصْمُدْ! ١١٥

طرويلوس : هِكتُورْ! أنتَ تَنَامُ استَيقِظْ!

اجاممنون : ضَرَبَاتُ الرَّجُلِ مُوَفَّقَةٌ! مَرْحَى يا إيجَاكْسْ!

(يتوقف دوىُّ الأبواق)

ديوميـــد : تَوَقَّفَا تَوَقَّفَا!

إينيـــاس : يا أميرَيْنَا كَفَى! لَوْ سَمَحتُمَا!

إيجاكـــس : لَمْ أبْلُغِ 'التَّسْخِينَ' بَعْدُ! فَمُرْ بِنَا نَسْتَأنِفِ الصِّرَاعْ.

ديوميـــد : إنْ شَاءَ ذلكَ هِكتُورْ. ١٢٠

هكتـــور : ما دَامَ هذَا رَأيُكُمْ فَلَنْ أُوَاصِلَ المُبَارَاة. أنتَ ابنُ عَمَّتِى
يا أيُّهَا العَظِيمُ! وذُو قَرَابَةٍ حَمِيمَةٍ
لِنَسْلِ بِريَامَ العَظِيمْ! وَشِيجَةُ الدَّمِ المُقَدَّسَةْ
تَحُولُ دُونَ نَشْأةِ التَّنَافُسِ الفَتَّاكِ بَيْنَنَا.
لَوْ كَانَ الاخْتِلاَطُ فى دِمَاكَ وَاضِحًا ما بَيْنَ يُونَانِىٌ وطُرْوَادِىّ ١٢٥
بِحَيْثُ تَسْتَطِيعُ أنْ تَقُولَ ''إنَّ هذِهِ اليَدَ كُلُّهَا يُونَانِيَّةٌ
وتِلْكَ كُلُّهَا طُرْوَادِيَّةٌ! وهذِهِ العَضَلاَتُ فى سَاقِى جَمِيعُهَا يُونَانِيَّةْ
وفى الأُخْرَى جَمِيعُهَا طُرْوَادِيَّةٌ! ودِمَاءُ وَالِدَتِى بِخَدِّى الأيْمَنِ
ودِمَاءُ وَالِدِى تَجْرِى بِخَدِّى الأيْسَرِ'' لَوْ كُنْتَ تستطيعُ ذلِكْ -

مَا كُنْتَ تَمْضِى مِنْ هُنَا ، قَسَمًا بِجُو ذِى الجَبَرُوتْ، ١٣٠
وفيكَ عُضْوٌ يَنْتَمِى إلىَ اليُونَانِ لَمْ يَطْبَعْ عَلَيْهِ سَيْفِى
طَابَعَ الحَرْبِ التى طَاشَ الصَّوَابُ بِهَا!
لكنَّما أَرْبَابُنَا العُدُولُ لَنْ تُجِيزَ أَنْ
يُرِيقَ سَيْفِىَ الفَتَّاكُ قَطْرَةً مِنَ الدِّمَاءِ فيكَ تَنْتَمِى
لأُمِّى أو لِعَمَّتِى المُقَدَّسَةْ! دَعْنِى أُعَانِقُكْ! ١٣٥
قَسمًا بِذاكَ الرَّاعِدِ العَظِيمِ جُوفَ يا إيجَاكْسُ إنَّنِى
وَجَدْتُ قُوَّةً جَبَّارَةً فِى سَاعِدَيْك! وإنَّ هِكْتُورْ يَبْتَغِى
أنْ يُحِيطَا هكَذَا بِهِ! فَيَا ابْنُ عَمَّتِى لَقَدْ جَمَعْتَ أَطْرَافَ الشَّرَفْ!

(يتعانقان)

إيجاكس : شكرًا لَكَ يا هِكْتُورْ.
رِقَّةُ حَاشِيَتِكَ والكَرَمُ بِنَفْسِكَ زَادَا عَنْ كُلِّ حُدُودْ. ١٤٠
قد كنتُ أتَيْتُ لأَقْتُلَكَ أيَا ابْنَ الخَالِ وأَمْضِى أَحْمِلُ
لَقَبًا مِنْ أَلْقَابِ الرِّفْعَةِ فُزْتُ بِهِ مِنْ قَتْلِكْ.

هكتور : إنَّ أَخِيلِيسَ الرَّائِعَ والمُذْهِشَ نَفْسَهْ -
مَنْ تَهْتِفُ رَبَّاتُ الصِّيتِ علىَ دِرْعِ نَبَالَتِهِ قَائِلَةً وبِأَعْلَى صَوْتٍ:
هذَا الرَّجُلُ الحَقُّ بِعَيْنِهِ! - لا يَقْدِرُ أنْ يَعِدَ النَّفْسَ بِأَنْ ١٤٥
يَحْظَى بِإضَافَةِ لَقَبٍ مِنْ أَلْقَابِ الرِّفْعَةِ مُنْتَزَعٍ مِنْ هِكْتُورْ!

إينيـــاس : الجَانبَانِ فى انْتظَارِ ما قَرَّرْتُما أنْ تَفْعَلاَ مِنْ بَعْدُ!

هكتـــور : وهذِهِ إجَابَتُنَا:

نتيجةُ المُبَارَاةِ العنَاقْ! إلىَ اللّقَاءِ يا إيجَاكْس.

(يتعانقان من جديد)

إيجاكـــس : إنْ كانَ لِلتَّوَسُّلاَتِ مِنىِّ أنْ تُجَابْ ١٥٠

– ونَادِرًا ما تَسْنَحُ الفُرْصَةْ! – فإنَّنى أوَدُّ أنْ أدْعُو إلىَ

خِيَامِنَا اليُونَانِيَّةِ ابْنَ خَالىَ الشَّهِيرْ.

ديوميـــد : هذا ما يَرْجُوهُ أجَامِمْنُون! وأخِيلِيسُ الأعْظَمُ تَوَّاقٌ

لُقَابَلَةِ معَ هِكْتُورَ المِقْدَامِ وقَدْ نَزَعَ سِلاَحَهْ.

هكتـــور : يا إينِيَاسُ! ادْعُ أخِى طُرُويلُوسْ لُصَاحَبَتِى. ١٥٥

واذِعْ خَبَرَ تَلاَقِينَا الوُدِّىُّ على الطُّرْوَادِيِّينَ المُنْتَظِرِين!

أخْبِرْهُمْ أنِّى أرْجُو عَوْدَتَهُمْ لِدِيَارِهِمُو.

(إينياس يحادث الطرواديين فينصرفون ثم يعود مع طرويلوس)

(إلى إيجاكس) هاتِ يَدَكْ! إنِّى يا ابْنَ العَمَّةِ

أقْبَلُ دَعْوَتَكَ إلىَ المَائِدَةِ وأرْجُو أنْ أشْهَدَ فُرْسَانَكْ.

(يتقدم منهم أجاممنون وبقية اليونانيين)

إيجاكـــس : أجَامِمْنُونُ الأعْظَمُ أقْبَلَ لِيُقَابِلَنَا فى مَوْقِعِنَا. ١٦٠

هكتـــور : (إلى إينياس)

نَبِّئْنِى أَسْمَاءَ الأَعْظَمِ فِيهِمْ فَرْدًا فَرْدًا
أمَّا آخيليسُ فعَيْنَاىَ الفَاحِصَتَانِ سَتَهْتَدِيَانِ إِلَيْهِ
بِمَهَابَتِهِ وضَخَامَةِ جُرْمِهْ.

اجاممنون : يا مَنْ يَجْدُرُ بالسَّيْفِ بِيُمْنَاهُ! إِنِّى لأُرَحِّبُ بِكَ تَرْحِيبَ
عَظِيمٍ يَرْجُو أَنْ يَتَخَلَّصَ مِنْ أَعْدَاءِ مِثْلِكْ - ١٦٥
لكِنْ هذَا لَيسَ بِتَرْحِيبٍ! افْهَمْنِى بِوُضُوحٍ أَكْبَرْ:
إِنَّ طَرِيقَ المَاضِى والمُسْتَقْبَلِ تَنْتَثِرُ عَلَيهِ قُشُورٌ خَلَّفَهَا الزَّمَنُ
وأَطْلالٌ لا شَكْلَ لَهَا تَشْهَدُ بِالنِّسْيَانْ!
أَمَّا فِى لَحْظَتِنَا الحَاضِرَةِ فَيُلْزِمُنِى شَرَفِى وأَمَانَةُ قَلْبِى أَنْ
أُعْرِبَ عَنْ تَرْحِيبِى بِكَ تَرْحِيبًا يَبْرَأُ مِنْ كُلِّ مُيُولٍ جَوْفَاءْ ١٧٠
ومُصَفًّى مِنْ أَنْقَى خُلُقٍ قُدْسِىٍّ
مِنْ أَعْمَاقِ القَلْبِ لِهِكْتُورَ الأَعْظَمْ.

هكتـــور : أَشْكُرُكَ اجَامِمْنُونْ! يا صَاحِبَ أَرْفَعِ سُلْطَانْ.

اجاممنون : (إلى طرويلوس)
وأُرَحِّبُ بِكَ يا طُرْوَادِيًا أَشْهَرَ تَرْحِيبًا يَعْدِلُ تَرْحِيبِى بِهْ.

منيلاوس : ولْتَدَعَانِى أُثْبِتْ صِدْقَ تَحِيَّتِهِ الملكية لكُمَا فَهْوَ أَخِى. ١٧٥
يا أَخَوَيْنِ مِنَ الفُرْسَانْ! أُعْلِنُ تَرْحِيبِى بِكُمَا!

(منيلاوس يعانق هكتور وطرويلوس)

هكتـــور : (إلى إينياس) مَنْ يَجِبُ عَلَيْنَا الرَّدُّ عَلَيْه؟

إينيـــاس : إنَّهُ النَّبِيلُ مِينلاَوْس.

هكتـــور : أَذَاكَ أَنت؟ شُكْرًا بِحَقِّ دِرْعِ كَفِّ مَارِسٍ إلهِ الحَرْبِ!

لا تَسْخَرَنْ مِنْ ذلِكَ القَسَمِ الجَدِيدْ! فإنَّ مَنْ كَانَتْ حَلِيلَتَكْ

للآنَ تَسْتَعِيرُ فى أَيْمَانِها قُفَّارَفِيُوسْ! فَلْتَطْمَئِنَّ 180

إنَّها بِخَيْر. لكنَّها ما كَلَّفَتْنِى بالسَّلاَمِ عَلَيْكَ قَطّ.

منيـلاوس : لا تَذْكُرِ الآنَ اسْمَهَا يا سَيِّدى فَقَدْ أَثَارَتْ هذِهِ الحَرْبَ الضَّرُوس.

هكتـــور : صَفْحًا فَقَدْ أَسأْتُ لَكْ.

نسطـــور : (إلى هكتور)

ما أَكْثَرَ ما كُنْتُ أَرَاكَ أيَا طُرْوَادِيًا شَهْمًا

تَقْبِضُ كالقَدَرِ الأَرْوَاحْ! وتَشُقُّ طَرِيقًا وَعْرًا 185

بَيْنَ صُفُوفِ الشُّبَّانِ اليُونَانِيِّين! ورأيْتُكَ تَتَّقِدُ حَمَاسًا

كالرَّبِّ الذَّائِعِ بِيرْسُوسْ، مُنْطَلِقًا فَوْقَ جَوَادٍ كَجوَادِ الرَّبِّ الطَّائِرْ!

ورَأَيْتُكَ تَتَعَالَى فَوْقَ الجَرْحَى مِمَّنْ وَقَعُوا وغَدَوْا لِلموتِ رَهَائِنَ

ورَأَيْتُكَ والسَّيْفُ بِيَدِكَ المَرْفُوعَةِ فى الجَوّ

تَأْبَى أنْ يَسْقُطَ فَوْقَ رِقَابِ ضِعَافٍ سَقَطُوا! 190

وكَثِيرًا ما قُلْتُ لِبَعْضِ الصَّحْبِ هُنَاكَ "انظُرْ!

هذَا جُوبِيتَرْ رَبُّ الأَرْبَابِ يُوَزِّعُ بَيْنَ النَّاسِ الأَرْوَاحْ!"

ورَأَيْتُكَ تَتَوَقَّفُ لاسْتِرْدَادِ الأَنْفَاسِ
إذَا انقَضَّ عَلَيْكَ شَبَابُ اليُونَانْ . . فأَحَاطُوا كالحَلْقَةِ بِكْ
مِثْلَ إلهٍ أُولِيمْبِيٍّ يَتَصَارَعْ! ذَاكَ شَهِدْتُ بِعَيْنَىْ رَأْسِى ١٩٥
لكنِّى لَمْ أَشْهَدْ وَجْهَكَ إلاَّ الآنْ . . إذْ كانَ خَفِيًّا دوْمًا
مِنْ خَلْفِ الدِّرعِ الفُولاَذيَّة. جَدُّكَ لَمْ يَكُ مجهولاً لى
بلْ إنِّى يَوْمًا ما نَازَلْتُهْ! كانَ مِنَ الجُنْدِ الأَفْذَاذِ ولكِنْ
قسمًا بالأَعْظَمِ مَارسْ! قَائِدِ كُلِّ النَّاسِ هُنَا،
لَمْ يَكُ قَطٌّ يُضَارِعُكَا! دَعْ شَيْخًا هَرِمًا يَحْتَضِنُكَ ٢٠٠
ويُرَحِّبُ بِكَ يا صِنْدِيدًا فَذًّا وَسْطَ خِيَامِ اليُونَانْ.

(يتعانقان)

إينيـــاس : (إلى هكتور) هذا نِسطُورُ الهَرِمُ!

هكتـــور : دَعْنِى أُعَانِقُكْ . . يا سَجِلٌّ تَارِيخٍ كَرِيمْ
لَطَالَما مَشَيْتَ فى مَعِيَّةِ الزَّمَانِ مُشْتَبِكَ الأَيَادِى.
فيَا نِسْطُورُ أَيُّهَا المُبَجَّلُ العَظِيمُ كمْ يَسُرُّنِى احْتِضَانُكْ. ٢٠٥

نسطـــور : وَدِدْتُ لَوْ كانتْ ذِرَاعِى تَسْتَطِيعُ انْ تُجارِى فى النِّزَالِ قُوَّتَكْ
كمَا اسْتَطَاعَتْ انْ تُجَارِى فى احْتِضَانِكَ المُجَامَلَةْ.

هكتـــور : لكَمْ أَوَدُّ ذلِكْ.

نسطـــور : اسْمَعْ! قسمًا بِلِحيَتِى البَيْضَاءِ كُنْتُ أَسْتَطِيعُ أَنْ أَلْقَاكَ فى غَدِا

أهْلاً ومَرْحبًا! مَرْحبًا بِكْ! كانَتْ لَنَا أيَّامْ! ٢١٠

يوليسيس : إنِى لأعْجَبُ كَيْفَ ما زَالَتْ تَقُومُ تِلْكُمُ المَدِينَةْ
وعِنْدَنَا هُنَا عِمَادُهَا ورُكْنُهَا الركِينْ!

هكتــور : أعْرِفُ وَجْهَكَ يا يُولِيسِيسُ الأعْظَمُ خَيْرَ المَعْرِفَةْ!
كمْ مِنْ يُونَانِيِّينَ وطُرْوَادِيِّينَ قَضَوْا نَحْبَهُمو
مُنْذُ رَأيْتُكَ أوَّلَ مَرَّةْ! كُنْتَ لَدَيْنَا فى القَصْرِ المَلَكِى "إلْيُومْ" ٢١٥
فى بَعْثَتِكَ اليُونَانيَّةِ وبِصُحْبَةِ دْيُوميدْ.

يوليسيس : يا سيِّدِى! لَقَدْ ذَكَرْتُ عِنْدَهَا نُبُوءَةً إلَيْك
لكنَّمَا تِلْكَ النُّبوءَةُ لا تَزَالُ هَا هُنَا بِمُنْتَصَفِ الطَّرِيقْ!
إذْ إنَّ هذهِ الأسْوَارَ ما زَالَتْ تَقُومُ فى تَطَاوُلٍ حَوْلَ المَدِينَةْ
وهذهِ الأبْرَاجُ ما زَالَتْ رُؤُوسُهَا تُقَبِّلُ السَّحَابَ فى وَقَاحَةْ ٢٢٠
ويَنْبَغِى لِهَذهِ وتِلْكَ أنْ تَهْوِى لِكَىْ تُقَبِّلَ الأقْدَامْ!

هكتــور : يَتَعَذَّرُ تَصْدِيقُكَ يا صَاحِ عَلَىَّ! ما دَامَتْ تِلْكَ تَقُومُ إلَى الآنْ!
وأقُولُ بِكُلِّ تَوَاضُعْ: لَنْ يَسْقُطَ حَجَرٌ مِنْ طُرْوَادَةَ إلاَّ كَلَّفَكُمْ
بَعْضَ دَمٍ يُونَانِى. والعِبْرَةُ بالخَاتِمةِ إذَنْ والزَّمَنُ هُوَ الحكَمُ
المُشْتَرَكُ الهَرِمُ هُنَا وسَيَفْصِلُ يَوْمًا مَا فِى الأمْرِ. ٢٢٥

يوليسيس : وإذَنْ نَتْرُكُ هذَا فى أيْدِى الزَّمَنِ.
يا هِكْتُورا يا أشْجَعَ وأرَقَّ الشُّجْعَانِ اقْبَلْ تَرْحِيبِى بِكْ.

مِنْ بَعْدِ ضِيَافَةِ قَائِدِنَا لَكَ أَرْجُو أَنْ تَحْضُرَ مَأْدُبَتِى
فِى الْخَيْمَةِ عِنْدِي.

اخيليس : إنىِّ أَحْرِمُكَ الدَّعْوَةَ بالسَّبْقِ إلَيْها يا يوليسيس! أَنْتْ؟ ٢٣٠
والآنَ أيَا هِكْتُورُ! قد أَشْبَعْتُ عُيُونِي مِنْك
وتَمَلَّيْتُكَ بِدَقِيقِ الفَحْصِ أيا هِكْتُور عُضْواً عُضْواً

هكتور : هَلْ أَنْتَ أَخِيلِيسْ؟

اخيليس : إنى أَخِيلِيسْ.

هكتور : أَرْجُوكَ قِفْ أَمَامِى رَيْثَمَا أَمْلأُ بَصَرِى بِكْ. ٢٣٥

اخيليس : امْلأْ بَصَرَكَ كَيْفَ تَشَاءْ.

هكتور : بلْ إنَّنِى اكْتَفَيْت.

اخيليس : أَوْجَزْتَ غَايَةَ الإيجَازْ! لكنَّنِى فى المَرَّةِ الثَّانِيَةْ
لابُدَّ أنْ أُطِيلَ فَحْصَ كُلِّ عُضْو. . قُلْ كَأَنَّمَا أَبْتَاعُكْ.

هكتور : تَقْرَؤُنِي كَكِتَابٍ لِلصَّيادِينْ؟ لكنَّ بِشَخْصِى أَكْثَرَ مِمَّا تَفْهَمُهُ ٢٤٠
ولِمَاذَا تُزْعِجُنِى بالنَّظَرَاتِ الرَّاصِدَةِ مِنَ العَيْنَيْن؟

اخيليس : (يركع كأنما يصلى)
أَرْجُوكِ أَيَا أَرْبَابُ رَشَادَا! فِى أَىِّ مَكَانٍ مِنْ هذَا الجَسَدِ
أُوَجِّهُ ضَرْبَتِى القَاضِيَةَ أَفِى هذَا العُضْو؟ أمْ فى ذَلِكَ
أَمْ فِي ذَاكْ؟ قُولِى حَتَّى أَقْدِرَ أنْ أَمْنَحَ لِلْجُرْحِ اسْمًا

وأُحَدِّدَ مَوْقِعَ ذَاكَ الشَّقِّ على وَجْهِ الدِّقَّةِ حَيْثُ سَتَخْرُجُ ٢٤٥
تِلْكَ الرُّوحُ العُظْمى مِنْ هِكْتُورَ! رُدّى يا أَرْبَابُ عَلَىَّ!

هكتـــور : سَيَشِينُ الأَرْبَابَ العُلْوِيَّةَ يا مُتَفَاخِرُ أَنْ تُصْغِى وتُجِيبَ
عَلَى مِثْلِ سُؤَالِكْ. قِفْ ثَانِيَةً! أَتَظُنُّ بِأَنَّكَ لَنْ تُرْهَقَ
فى أَنْ تُزْهِقَ رُوحى حتى تَعْمَدَ فَتُحَدِّدَ أَيْنَ تُوَجِّهُ
ضَرْبَتَكَ لِكَىْ تَقْتُلَنِي وبِأَقْصَى دِقَّةْ؟ ٢٥٠

اخيليـــس : وأُجِيبُكَ هذَا حَقٌّ.

هكتـــور : لَوْ كُنْتَ نَبِيًّا وتَنَبَّأْتَ بِهذَا لِي مَا صَدَّقْتُكْ.
مِنْ هذِى اللَّحْظَةِ أَنْصَحُكَ بِأَنْ تَحْتَاطَ وتَحْذَرَ! إِذْ إِنِّى
لَنْ أَقْتُلَكَ بِهذَا العُضْوِ هُنَا أو ذَاكَ هُنَاكَ ولكِنِّى
- أَقْسَمْتُ بِكُورٍ صِيغَتْ فيه خُوذَةُ مَارِسَ رَبُّ الحَرْبِ - ٢٥٥
سَوْفَ أُذِيقُكَ فى كُلِّ مَوَاضِعِ جِسْمِكَ طَعْمَ المَوْت. . مَثْنَى وثُلاثًا!
يا أَحْكَمَ أَبْنَاءِ اليُونَانْ! أَرْجُو مِنْكُمْ صَفْحًا عَنْ هذَا الفَخْرِ
فَوَقَاحَتُهُ تُرْغِمُ شَفَتَىَّ على هذَا القَوْلِ الأَحْمَقْ.
لكِنِّى سَأُحَاوِلُ بِفِعَالِي تَأْكِيدَ الأَقْوَالِ وإِلاَّ لَنْ -

إيجـــاكس : (مُقَاطِعًا) لا تَغْضَبْ يا ابْنَ الخَالْ! ٢٦٠
واسْمَعْ يا آخِيلِيس! أَقْلِعْ عَنْ تَهْدِيدَاتِكَ حَتَّى
تَجْمَعَكَ مُصَادَفَةٌ فى المَيْدَانِ بِهِ أو تَتَعَمَّدَ لُقْيَاهُ هُنَاكْ.

حِينَئذٍ أشْبِعْ نَهَمَكَ مِنْ هِكتُور. . إنْ كَانَتْ فِى نَفْسِكَ
لِلْحَرْبِ شَهِيَّةٌ! ظَنِّىٌ أنَّ رِجَالاَتِ اليُونَانِ هُنَا لَنْ
تَقْبَلَ مِنْكَ خِلاَفًا مَعَهُ فِى حَضْرَتِهِمْ. ٢٦٥

هكتـــور : (إلى أخيليس)
أَرْجُو أنْ نَشْهَدَ صَوَلاَتِكَ فِى المَيْدَانْ. . إذْ لَمْ نَشْهَدْ
غَيْرَ مَعَارِكَ تَافِهَةٍ مُنْذُ رَفَضْتَ مُشَارَكَةَ اليُونَانِ قَضِيَّتَهم.

اخيليـس : هَلْ حَقًّا تَرْجُو ذلِكَ يا هِكتُورْ؟ وإذَنْ أَلْقَاكَ غَدًا!
سَأَكُونُ رَهِيبًا كالمَوْتِ ولكِنَّا اللَّيْلَةَ أصْحَابْ.

هكتـــور : فَلْنَتَصَافَحْ إثْبَاتًا لِلعَهْد. ٢٧٠

اجاممنون : أدْعُوكُمو يا سَادَةَ اليُونَانِ أوَّلاً إلَى اللِّقَاءِ فِى وَلِيمَةٍ
حَافِلَةٍ بِخَيْمَتِى. وبَعْدَهَا فَلْيَدْعُهُ كُلٌّ عَلَى انْفِرَادٍ حَسْبَمَا
يُرِيدُ هِكتُورْ. . كمَا تَفِيضُ أرْيَحِيَّتُكُمْ بِهِ!
فَلْتُقْـرَعِ الطُّبُـولُ عَالِيًا وتُنْفَـخِ الأبْـوَاقُ فِـى فَرَحْ ٢٧٥
حَتَّى يرَى هذا المُقَاتِلُ العَظِيمُ ما مَدَى التَّرْحِيبِ والمَرَحْ

(تدوى أصوات الأبواق)

(يخرج الجميع ما عدا طرويلوس ويوليسيس)

طرويلوس : قُلْ لِى يا يُولِيسِيسُ الأكْرَمُ أتَوَسَّلُ لَكْ
فِى أىِّ مكَانٍ فِى المَيْدَانِ يُقِيمُ هُنَا كَالْخَاسْ؟

يوليسيس : غَيْرَ بَعِيدٍ يا طُرويلُوسْ يا أَمِيرَ الأُمَرَاءْ. . فى خَيْمةِ المَلِيكِ مِنِيلاَوْس

فإنَّه أَعَدَّ فى هذَا المَسَاءِ مَأْدُبَةً لِدَيُوميدْ 280

لكنَّ هذَا لا يَرَى ما فى السَّمَاءِ أو فيِ الأَرْضِ!

وإنَّما لا يَرْفَعُ البَصَرْ. . ولا يَكِلُّ عن تَحْدِيقِهِ الذى يَنِمُّ عَنْ وَلَهٍ

فى كرِيسيدَا الجَمِيلَةْ.

طرويلوس : هَلْ يَشْمَلُنِي مِنْكَ الكَرَمُ البَالِغُ يا ذَا الفَضْلِ السَّابِغِ

كَىْ تُرْشِدَنِى للخَيْمَةِ بعدَ رَحِيلِي مِنْ خَيْمَةِ أَجَامِمنُونْ؟ 285

يوليسيس : أنَا طَوْعُ بَنَانِكْ! هَلْ تَتَفَضَّلُ أنْ تُخْبِرَنِى

يا ذَا العِزَّةِ ما مَنْزِلَةُ كرِيسيدَا هذِى فى طُرْوَادَةْ؟

أَفَمَا كانَ لَها مِنْ عُشَّاقٍ بِمَدِينَتِكُمْ

يَبْكُونَ ويَنْعُونَ غِيَابَ الحَسْنَاءْ؟

طرويلوس : مَنْ يَفْخَرْ يا صَاحِ بِتَعْرِيَةِ جِراحِهْ 290

يَجْدُرْ بِكَ أنْ تَسْخَرَ مِنْهُ! هَلْ نَمْضِى يا مَوْلاَىَ الآنْ؟

كانتْ تلكَ الحَسْنَاءُ أَيَا مَوْلاَىَ وما زَالَتْ عَاشِقَةً مَعْشُوقَةْ

لكنْ أَضْرَاسُ القَدَرِ دَوَامًا تَطْحَــنُ عَاطِفَةَ الحُـبِّ المَرْمُوقَةْ

(يخرجان)

الفصل الخامس

المشهد الأول

(معسكر اليونان، أمام خيمة أخيليس، بعد أن هبط الظلام.

يدخل أخيليس وپاتروكلوس)

اخيليــس : أُلْهِبُ دَمَهُ اللَّيْلَةَ بِنَبِيذٍ يُونَانِيٍّ

ثُمَّ أُبَرِّدُ دَمَهُ بِحُسَامِي الأَحْدَبِ فى الغَدْ!

يا پَاتْرُوكْلُوسْ فَلْنَتْنَعَمْ بِطَعَامٍ وشَرَابٍ مَعَهُ حتى أَقْصَى حَدّ.

پاتروكلوس : ها هُوَ ذَا ثِيرِسْتِيسْ.

(يدخل ثيرستيس)

اخيليــس : ما حَالُ قَلْبِ بَثْرَةِ الحَسَدْ؟

يا شَأْفَةً على بُثُورٍ شَائِهَاتٍ فى الطَّبِيعَةْ.. ماذا وَرَاءَكْ؟

ثيرستيس : يا صـورة صدقت لـكل تظاهر.. يا صنمًا لعبـاد البـلاهة.. هذا خطاب لك.

اخيليــس : من أين يا بقايا المائدة؟

ثيرستيس : يا صحفة الطعام قد مُلِئَتْ بكل حماقة.. من طروادة.

(يقدم الرسالة إلى أخيليس الذى ينتحى جانبًا ليقرأها)

پاتروكلوس : فمن يقيم الآن فى الخيمة؟

ثيرستيس : اصنع من الخيمة لفافة لحقيبة الطبيب أو فضمد الجروح بالنسيج! ١٠

باتروكلوس : فكاهة مليحة يا أيها النكد المجسد! ما غاية التلاعب اللفظى؟

ثيرستيس : اسكت أرجوك. فلا أفيد من حديثك. والمعتقد أنك الغلام المعشوق عند أخيليس.

باتروكلوس : الغلام المعشوق؟ أيها الوغد؟ ما ذاك؟ ١٥

ثيرستيس : نعم! خليلةٌ من الذكور! فَلْتُصِبْ أمراضُ الجنوب البشعةُ من يَقْلِبُ سُنَنَ الطبيعة! فَلْيُصِبْهُ المغص، والفتق، والزكام، والحصى الكثير فى الكُلْيَتَيْن، ونوبات الخمول، والسكتات الدماغية، وقرحة العينين، والتهاب الكبد، والربو، وخُرَاج المثانة، وعرق النِّسا، وبُقَعُ النَّقْرِسِ ٢٠ فى راحة اليد، ووجع العظام العضال، وتَغَضُّنُ الجلد المزمن! ولْتُصِبْهُ هذه الأمراضُ المرة بعد المرة.

باتروكلوس : ولماذا يا خزانة الحَسَدِ الملعونة؟ ماذا تعنيه بهذه الشتائم؟ ٢٥

ثيرستيس : هَلْ أشتمك الآن أنا؟

باتروكلوس : كلا يا زِقَّ الخَمْرِ المتهالك كلا! يا كلبًا مختلط النسب ولا شكل له كلا!

ثيرستيس : كلا؟ ولماذا نَفِدَ الصَّبْر لديك أيا كُرَةً تافهة من خيط حرير يستخدم فى التطريز؟ يا ضمادة خضراء حريرية.. للعين المقروحة! يا شرابة خُرْجِ سَفِيهٍ مُسْرِفْ! أنت؟ ما أكثر ما تبتلى الدنيا بذباب الماء.. ٣٠ أصغر ما أخرجته الطبيعة.

باتروكلوس : اغرب عن وجهى يا حوصلة مرارة!

ثيرستيس : يا بيضة أصغر طائر! ٣٥

اخيليس : (يعود إليهما بعد قراءة الخطاب)

باتْرُوكْلُوسُ الحَبيبُ! يَعُوقُنى بالحَقِّ عَائِقٌ شَدِيدٌ عَنْ

نَوَالِ غَايَتِي العُلْيَا بِمَعْرَكَةِ الغَدِ!

هذا خطابٌ جَاءَنى مِنْ هِكْيُوبَا المَلِيكَةْ

ورَمْزُ وُدٌّ مِنْ حَبِيبَتِي الحَسْنَاءِ بِنْتِهَا

كِلْتَاهُما تُلْزِمُنِى بِنَبْرَةِ المَلاَمِ والتَّذْكِيرِ أنْ أفِي ٤٠

بِمَا حَلَفْتُ مِنْ يَمِينْ. لا أنْتَوى الحِنْثَ بِهِ.

فَلْيَسْقُطِ اليُونَانْ! فلتسقطِ الشُّهْرَةْ! ولأهْدِرِ الشَّرَفَ الرَّفِيعَ أوْ

أصُنْه! فإنَّما قَسَمِي الكَبِيرُ قائمٌ هُنَا! وأبِيتُ مُلْتَزِمًا بِه!

والآنَ ثِيرسْتِيسُ سَاعِدْنى بتَجهِيزِ المَكَــانِ بِخَيْمَتِي

فَـسَـوْفَ يَنْقَـضِى سَـــوَادُ لَيْلَتِى هُـــنَا بِمَــأْدُبَتِي ٤٥

(يخرج أخيليس مع باتروكلوس)

ثيرستيس : بما يزيد فى هذين عـما ينبـغى من انفـعال، ويقل عَـمًّا ينبـغى من التعقل، قـد يصابان بالجنون. لكنما لو انعكست الآية فزاد عـقلهما وقل انفعالهـما عما ينبغى فـسوف أغدو للمجانين طبـيبًا! ها هو ذا أجاممنون! رجل معقول مقبول، ويحب الغوانى، ولكن مخه لا يزيد

في حجمه عن الصُّمْلاَخِ في أذنيه. وذاك أخوه الطيب منيلاوس ٥٠
الذي مُسِخَ فأصبح ذا قرنين، مثلما مَسَخَ جوبيتر نفسه ثورًا!
النموذج الأصلي للديوث، والنصب التذكاري الشائه له! "اللبيسة"
التي يستعين بها أخوه في لبس حذائه ويعلقها بسلسلة في رجله!
وهل يمكن أن يُمْسَخَ في هذه الصورة إذا ضغط عليه عقله المُطَعَّمُ
بالخبث وخبثه المُطَعَّمُ بالعقل؟ ليس بشيء أن يُمْسَخَ حمارًا فهو ثور ٥٥
وحمار فعلاً! وليس بشيء أن يمسخ ثورًا فهو حمار وثور! لا يهم أن
يُمْسَخَ في صورة كلبٍ أو بغلٍ أو قِطَّةٍ أو ابن عُرْسٍ أو ضِفْدَعَةٍ أو
ضَبٌّ أو بومة أو حدأة أو رنجة بغير بطارخ! ما دام لن يكون
منيلاوس! ليتنى أستطيع تغيير سوء المصير الذى كتبه القدر! سَلْنِى
ماذا أود أن أكون لو لم أكن ثيرستيس! لا يهمنى ما أكون، ولو ٦٠
قملة على جسم مجذوم، ما دمت لست منيلاوس! **(يشاهد الرجال
المقبلين بالمشاعل في الظلام)** مرحبًا بالعفاريت وأشباح الموتى!

**(يدخل هكتور وطرويلوس وإيجاكس وأجاممنون
ويوليسيس ونسطور ومنيلاوس، وديوميد حاملين المشاعل)**

اجاممنون : تُهْنَا عَنِ المَكَانْ! ما تِلْكَ هِيَ الخَيْمَةْ! ٦٥
إيجاكس : بلْ إِنَّها هِيَهْ! هُنَاكَ حَيْثُ تَسْطَعُ الأَضْوَاءْ.
هكتور : أَرْهَقْتُكُمْ!

إيجــاكس : إطلاقًا!

(يدخل أخيليس)

يوليسيس : أتى بِنَفْسِهِ لِيَهْدِينَا!

اخيليــس : يا مَرْحَبًا بِهِكْتُور العَظِيمْ! يا مَرْحَبًا بهؤُلاءِ الأُمَرَاءْ!

اجاممنون : والآنَ طَابَتْ لَيْلَتُكْ! يا أيُّها الوسيمُ يا أميرَ طروادة

إيجَاكسُ سَوْفَ يَقُودُ فِرْقَةً مِنَ الحُرَّاسِ تَصْحبُكْ. ٧٠

هكتـــور : شكرًا وطَابَتْ لَيْلَةُ العظيمِ قَائدِ اليُونانْ.

منيــلاوس : طابتْ لَيْلَتُكَ أيَا مَوْلاَىْ.

هكتـــور : طابَتْ لَيْلَةُ مِينِيلاَوسْ. . المَلِكِ العَذْبْ.

ثيرستيس : (جانبًا) بل المرحاض العـذب! هل قال له يا ملكًا عَذْبًا؟ مـا أعْذَبَ

ماءَ البَالُوعَةْ! ما أعذب ماء الصَّرْفِ الصِّحِّى!

اخيليــس : طابَتْ لَيْلَةُ مَنْ يَمْضِى وأُرَحِّبُ بالبَاقِينْ. ٧٥

اجاممنون : طابت لَيْلَتُكُمْ.

(يخرج أجاممنون مع منيلاوس)

اخيليــس : نِسطُورُ سَوْفَ يَبْقَى. . وأنتَ أيضًا يا دِيُوميدْ

ولْتَصْحَبَا هِكْتُورَ هَا هُنَا. . قُلْ سَاعَةً أو سَاعَتَيْن.

ديوميــد : لا أَقْدِرُ يا مَوْلاَىْ. عِنْدِى عَمَلٌ هامٌّ مَوْعِدُهُ حَانْ. ٨٠

طَابَتْ لَيْلَتُكَ إِذَنْ يا هِكْتُورَ الأَعْظَمْ.

هكتــور : هاتِ يَدَكْ.

يوليسيس : (جانبًا إلى طرويلوس)

اتْبَعْ شُعْلَتَهُ فَسَيَذْهَبُ فى الحَالِ إلى خَيْمَةِ كَالْخَاسْ.

وسَأَصْحَبُكَ الآنْ.

طرويلوس : (جانبًا إلى يوليسيس)

يا سيِّدى الرَّقِيقُ قد أكْرَمْتَنى.

هكتــور : وهكَذَا أَقُولُ طَابَتْ لَيْلَةُ الجَمِيع. ٨٥

(يخرج ديوميد ويتبعه يوليسيس وطرويلوس)

اخيليــس : هيَّا.. تَفَضَّلُوا فى خَيْمَتِى.

(يخرج أخيليس وهكتور وإيجاكس ونسطور)

ثيرستيس : ديوميد هذا وغد خئـون، بل أخبث أوغاد الأرض. أستريب بنظراته المختلسـة مثلمـا أستريب بفـحيح الثعـبان. فهـو يتشـدق بالألفاظ ويخلف الوعـود مثل كـلب فقـد أثر الطريدة ولكنه يواصل النبـاح الكاذب! أمـا أن تنجز يده شـيئًـا فأمـر خارق عـجيبٌ.. يتنبـأ به ٩٠ المنجمون! وإذا أَوْفَى ديوميـد بوعده فسوف تستعـير الشمس ضوءها من القمر! إنى أوثر أن تفوتنى مشـاهدة هكتور على ألا أتبع ديوميد كظله. يقولون إنه يصاحب عاهرة طروادية ويختلـف إليها فى خيمة كالخاس خائن وطنه. لا شىء سوى الفجور! كلهم أوغادٌ فسقة! ٩٥

(يخرج)

المشهد الثانى

(المنظر: المعسكر اليونانى خارج خيمة كالخاس، وهى خيمة منيلاوس أيضًا، فى ذلك المساء نفسه)

(يدخل ديوميد)

ديوميـــد : هل أنت ساهر هنا؟ أنت! تكلم!

كالخـــاس : (من خارج المسرح) من ينادى؟

ديوميـــد : ديوميد. هل هذا صوت كالخاس؟ أين ابنتك؟

كالخـــاس : (من خارج المسرح) تأتيك حالاً. ٥

(يدخل طرويلوس ويوليسيس، ومن خلفهما على مسافة كافية منهما يدخل ثيرستيس)

يوليسيس : (جانبًا إلى طرويلوس)

فَلْنَبْتَعِدْ عنْ ضَوْءِ هذهِ المَشَاعِلْ! لِنَخْتَبِئْ هُنَا فى الظُّلْمَةْ!

(يبتعدان ويقفان فى ركن وحدهما)

(تدخل كريسيدا)

طرويلوس : (هامسًا إلى طرويلوس)

هَاكَ كِرِيسِيدَا قَدْ خَرَجَتْ لَهْ!

ديوميـــد : (إلى كريسيدا)

مَا حَالُكِ يا مَنْ أتَوَلأَّهَا؟

(من هذه اللحظة حتى خروج كريسيدا بعد السطر ١١٨ يدور الحوار فى ثلاثة أماكن متفرقة على خشبة المسرح: إذ تقف كريسيدا مع ديوميد فى منتصف المسرح، وفى الركن الأيمن يقف يوليسيس مع طرويلوس، وفى الركن الأيسر يقف ثيرستيس. ولا يسمع أى منهم حوار الآخر قط).

كريسيدا : هَا أَنْتَ أَيُّها الوَلِيُّ يا رَقِيقَ الحَاشِيَةْ! كِلْمَةٌ مَعَكْ!

(تهمس له)

طرويلوس : (جانبًا) الأُلْفَةُ بَلَغَتْ هذَا الحَدّ؟

يوليسيس : (إلى طرويلوس، جانبًا) سَتُغَنِّى مِنْ أَوَّلِ نَظْرَةْ.. ولأَىِّ رَجُلْ! ١٠

ثيرستيس : (جانبًا) وأى رجل يستطيع أن يعزف لحنها إن عرف المقام الموسيقى! فإنها مشهورة.

ديوميد : هل تذكرين؟

كريسيدا : أذكر؟ نعم. ١٥

ديوميد : إذَنْ فَنَفِّذِى ما تَذْكُرِينْ.

ولْتَفْعَلِى الذى وَعَدْتِنِى بِهِ.

طرويلوس : (جانبًا) ماذَا عَسَاهَا أنْ تَقُولَ إنْ تَذَكَّرَتْ؟

يوليسيس : (إلى طرويلوس، جانبًا) اسْكُتْ!

كريسيدا : يا يونانيًا حُلْوًا كالشُّهْد! أَمْسِكْ عَنْ إغْوَائى بالزَّلَلِ! ٢٠

ثيرستيس : (جانبًا) سَفَالَةٌ!

ديوميد : وإذَن هيًّا!

كريسيدا : كنتُ أقُولُ -

ديوميد : أفٍّ لَكِ! لا شَىْءَ يُقَالُ! إنَّكِ حَانِثَةٌ

كريسيدا : بالحَقِّ لا أقْدِرُ. ماذَا تُرِيدُنِى انْ أفْعَلْ؟ ٢٥

ثيرستيس : (جانبًا) هى حيلة سحرية: فتح وإغلاق معًا.

ديوميد : ماذا أقْسَمْتِ علَى مَنْحِى إيَّاهُ؟

كريسيدا : أتَوَسَّلُ لَكَ انْ أُعْفَى مِمَّا أقْسَمْتُ عَلَيْهِ!

اطْلُبْ اىَّ فِعَالٍ أُخْرَى إلاَّ هذَا يا يُونَانِيًّا ذَا رِقَّةْ.

ديوميد : طَابَتْ لَيْلَتُكِ إذَنْ. (يبدأ الرحيل) ٣٠

طرويلوس : (جانبًا) الصَّبْرَ الصَّبْرَ!

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا) ماذَا بِكَ يا طُرْوَادِى؟

كريسيدا : دَيُومِيدْ -

ديوميد : كَلاَّ كَلاَّ طَابَتْ لَيْلَتُكِ فَلَنْ أقْبَلَ اَىَّ خِدَاعٍ بَعْدَ الآنْ.

طرويلوس : (جانبًا) كُتِبَ عَلَى مَنْ هُوَ أفْضَلُ مِنْكَ قَبُولُهْ. ٣٥

كريسيدا : اسْمَعْ مِنِّى فى أُذْنِكَ كِلْمَةْ. (تهمس له)

طرويلوس : (جانبًا) يا بَلاَءً وجُنُونَا!

يوليسيس : (إلى طرويلوس، جانبًا)

يا أيُّهَا الأميرُ أنتَ ثائرٌ مُهتَاجْ. أرْجُوكَ فَلْنَرْحَلْ،

كَيْلاَ يُؤدِّى الاستِيَاءُ فِيكَ إنْ يَزِدْ إلىَ العِرَاكْ!

كما تُحِيطُ بالمكَانِ أخطَارٌ شَدِيدَةٌ ونَحْنُ فى صِرَاعٍ ٤٠

قَاتِلٍ مَرِيرًا أرْجُوكَ انْ تَرْحَلْ!

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا) أرْجُوكَ أنْ تَنْظُرْ!

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا) لا يا مَوْلاَىَ الأكْرَمُ فَلْتَرْحَلْ!

إنَّ هِيَاجَكَ يَعْلُو كالبَحْرِ الزَّاخِرِ! هيَّا يا مَوْلاَىْ.

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا) أرْجُوكَ ابْقَ قَلِيلاً!

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا) لا صَبْرَ لَدَيْكَ فَهيَّا!

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا) أرْجُوكَ ابْقَ قَلِيلاً! ٤٥

أُقسِمُ بِجَهَنَّمَ وضُرُوبِ عَذَابِ جَهَنَّمَ أجْمَعَ ألاَّ أنطِقَ قَطْ!

ديوميد : (يبدأ الذهاب) طابَتْ لَيْلَتُكِ إذَنْ.

كريسيدا : لا بَلْ إنَّكَ تَذْهَبُ فى غَضَبٍ.

طرويلوس : (جانبًا) أيَسُوؤُكِ هَذَا؟ يا لَلإخْلاَصِ الذَّاوِى!

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا)

هَلْ ذلِكَ مَا أقْسَمْتَ عَلَيْهِ أيَا مَوْلاَىْ؟

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا) أقسَمْتُ بِرَبِّ الأرْبَابِ سَأصْبِرْ!

كريسيدا : يا مَنْ يَتَولَّى أمْرِى! يا يُونَانِى!

ديوميــــد : أُفٍّ لَكِ! وَوَدَاعًا مَا دُمْتِ عَمَدْتِ إلىَ العَبَثِ! ٥٠

كريســـيدا : بالحَقِّ لَسْتُ عَابِثَةً. أَرْجُوكَ أَنْ تَرْجِعْ.

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا)

شىءٌ ما يَبْعَثُ فِيكَ الرَّجْفَةَ يا مَوْلاَىَ. هَلْ تَذْهَبْ؟

قد تَنْفَجِرُ الآن!

طرويلوس : (جانبًا) فالآن تُدَاعِبُ خَدَّهْ!

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا) هَيَّا! هَيَّا!

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا)

كَلاَّ فَلْتَبْقَ قَلِيلاً! أَقْسَمْتُ بِرَبِّ الأَرْبَابِ بِأَلاَّ أَنْطِقْ! ٥٥

سَأُقِيمُ جِدَارًا مِنْ صَبْرِى ما بَيْن الغَضَبِ وكُلِّ

ضُرُوبِ مُخَالَفَتِى إِيَّاكْ! ابْقَ قَلِيلاً أَرْجُوكْ!

ثيرستيس : إن شيطان الشهوة مُنَعَّمٌ ذو ردف سمين وأصبع غليظ وهو يدغدغ هذين معًا! أحرق يا فجور أحرق!

ديوميــــد : (إلى كريسيدا) لكنْ تُرَاكِ فَاعِلَةْ؟ ٦٠

كريســـيدا : حقًّا سَأَفْعَلُ! هذَا وإلاَّ لا تَثِقْ بِى قَطْ.

ديوميــــد : فَأَعْطِنِى رَمْزًا لِصِدْقِكْ.

كريســـيدا : أُحْضِرُهُ لَكْ.

(تخرج كريسيدا)

يوليسيس : إِنَّكَ أَقْسَمْتَ علَىَ الصَّبْر.

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا) لا تَخْشَ مُخَالَفَةً يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ.

إنِّى أتَجَرَّدُ مِنْ ذَاتِى وسَأُنْكِرُ ما أشْعُرُ بِهْ! ٦٥

وبِذَاكَ أكونُ جِمَاعَ الصَّبْر.

(تدخل كريسيدا وفى يدها الكُمُّ الذى أعطاه لها طرويلوس)

ثيرستيس : (جانبًا) والآنَ تَجِئُ بِرَمْزِ الوعد! يا عجبًا عجبًا عجبًا!

كريسيدا : خُذْ يا دَيُومِيدُ تَفَضَّلْ هذَا الكُمّ.

(تقدم الكم إلى ديوميد)

طرويلوس : (جانبًا) أين تَوَلَّى إخْلاَصُكِ يا حَسْنَاءْ؟

يوليسيس : (إلى طرويلوس جانبًا) مَوْلاَىْ – ٧٠

طرويلوس : (إلى يوليسيس جانبًا)

إنىَّ مُلْتَزِمٌ بالصبْر. وسأُبْدِى الصَّبْرَ مِنَ الظَّاهِرْ.

كريسيدا : أتَرَى هذَا الكُمّ؟ والآنَ تَأَمَّلْهُ بِدِقَّةْ.

كان مُحِبًّا لي! يالِى مِنْ خَائِنَةٍ! أرْجِعْهُ إِلىَّ.

(تختطف الكم من يده)

ديوميد : مَنْ كانَ صَاحِبُهْ؟

كريسيدا : ذَاكَ لا يُهِمُّ طَالَمَا استَرْجَعْتُهْ. ٧٥

ولَنْ أَلْقَاكَ لَيْلَةَ الغَدِ

أرْجُوكَ كُفَّ عَنْ زِيَارَتِى دَيُومِيدْ.

ثيرستيس : (جانبًا) والآن تشحذ همته. أحْسَنْتَ يا حَجَرَ المِسَنّ!

ديوميـــد : لا بُدَّ أن آخُذَهُ. ٨٠

كريســيدا : ماذا؟ هذا؟

ديوميـــد : نعم. هذا.

كريســيدا : وَيْلِي يا أَرْبَابُ جَمِيعًا مِنكُمْ! يا رَمْزَ العَهْدِ الفَتَّانِ الرَّائِعْ

صَاحِبُهُ الآنَ السَّاهِدُ فِى مَرْقَدِهِ يَشْغَلُهُ الفِكْرُ

بِهَذَا العَهْدِ وبِى! أَوْ يَتَنَهَّدُ إِذْ يُمْسِكَ فِى يَدِهِ قُفَّازِى ٨٥

ويُقَبِّلُهُ قُبُلاَتِ الذِّكْرَى العَذْبَةْ.. شَأْنِي مَعَكَ الآنْ!

(يختطف الكم فتحاول أن تسترجعه منه)

ديوميـــد : لا لا! لا تُحَاوِلِي اخْتِطَافَهُ مِنِّى.

كريســيدا : مَنْ يَأْخُذْ هذَا يَأْخُذْ قَلْبِى مَعَهُ.

ديوميـــد : أَخَذْتُ قَبْلَ الآنَ قَلْبَكْ. وذَاكَ يَتْبَعُهْ.

طرويلوس : (جانبًا) أقْسَمْتُ أنْ أصْبِرْ. ٩٠

كريســيدا : لَنْ تَسْتَبْقِيهِ دِيُوميدا! أقْسَمْتُ بِألاَّ تَسْتَبْقِيه!

وسَأُعْطِيكَ سِوَاهُ الآنْ!

ديوميـــد : لَنْ آخُذَ غَيْرَهْ. مَنْ أَهْدَاهُ إِلَيْك؟

كريســيدا : غَيرُ مُهِمّ.

ديوميـــد : هَيَّا قُولِي مَنْ أَهْدَاهُ إِلَيْك. ٩٥

كريسيدا : رَجُلٌ كانَ مُحبًا لي أكثرَ مِنْ حُبِّكَ لى فى المُستَقبَلْ.
لكنَّكَ ما دُمتَ أخذْتَ الكُمَّ فلَنْ أسترْجِعهُ.

ديوميد : مَنْ كانَ صَاحِبَهْ؟

كريسيدا : قَسَمًا بِنُجُومِ سَمَاءِ الكَوْنِ وَصِيفَاتِ دِيَانَا ربَّةِ هذَا القَمَرْ!
وكذلِكَ بِدِيَانَا انْ لَنْ أُخْبِرَكَ بِصَاحِبِهِ.

ديوميد : سأرْتَدِيه هَا هُنا مِنْ فَوْقِ خُوذَتِى فى الغَدْ 100
ولْتَبْتَئِسْ رُوحُ الذى يَخَافُ انْ يَطْلُبَهُ!

طرويلوس : (جانبًا)
لَوْ أنكَ إبليسْ. . ولَبِسْتَ الكُمَّ علىَ قَرْنِكَ
لَوَجَدْتَ غَرِيمًا يَتَحدَّاكْ.

كريسيدا : أعنِى، اعنِى، قد وقَعَ الأمْرُ وفَاتْ! لكنْ كلاًّ! لم يَفُتِ الوَقْت!
لَنْ أَفِىَ بِوَعْدِى.

ديوميد : إِذَنْ وَدَاعًا! لَنْ تَسْخَرِى مُجَدَّدًا مِنِّى أنَا! 105

(يبدأ التحرك للرحيل)

كريسيدا : بَلْ لاَ تَذْهَبْ! أفَلاَ أقْدِرُ انْ أنطِقَ لَفظًا إلاَّ نَفَّرَكَ؟

ديوميد : لا أُحِبُّ ذلِكَ التَّلاَعُبْ!

طرويلوس : (جانبًا) وكذاكَ أنا قَسَمًا بالرَّبِّ پلُوتو!
لكنْ ما لاَ تَهْوَاهُ أفضَلُ مِمَّا أهْوَاهُ أنَا!

ديوميـــد : إذَنْ سآتِي؟ فى أىِّ ساعَةٍ؟ ١١٠

كريســيدا : بَلْ آتِنى! يا رَبَّ الأرْبَابْ! بَلْ آتِنى يا وَيْلي!

ديوميـــد : إذَنْ إلىَ اللِّقَاءْ.

(يخرج ديوميد)

كريســيدا : طَابَتْ لَيْلَتُكَ وأرْجُو أنْ تأْتِى.

وودَاعًا يا طرُويْلُوس! ما زَالَتْ إحْدَى عَيْنَىَّ تَرَاكْ،

لكنَّ الأُخْرَى لا تُبْصِرُ إلاَّ بالقَلْب.

مسكينٌ يا جِنْسَ المَرْأةِ! إنِّى أجِدَ بِنَا العَيْبَ التَّالِي: ١١٥

خطأُ العَيْنِ يُضِلُّ مَسَارَ الذِّهْن

ويَضِلُّ مَنِ استَرْشَدَ بِضَلاَلٍ، وإذَنْ، وبِدُونِ جِدَالْ:

إنْ يَخْضَعْ ذِهْــنٌ لِضَلاَلِ العَيْنِ امْتَلأَ بِشَرِّ خِـلاَلْ!

(تخرج كريسيدا)

ثيرستيس : (جانبًا)

لم تَكُ تَقْدِرُ أنْ تأْتِىَ بِدَلِيلٍ أوْضَحَ لِعَزِيمَتِها القَاهِرَةِ

إلاَّ إنْ قَالَــتْ: ذِهْنِى يَتَحـوَّلُ عِنْدِى الآنَ لِعَاهِــرَةْ ١٢٠

يوليسـيس : قُضِىَ الأمْرُ أيَا مَوْلاَىْ.

طرويلوس : حَقًّا!

يوليسـيس : فَلِمَاذَا نَنْتَظِرُ هُنا؟

طرويلوس : أَبْغِى تَذْكِيرَ النَّفْسِ بِكُلِّ حُرُوفٍ قِيلَتْ
لكنّى إنْ أَنْشُرْ ما فَعَلَ الإثْنَانِ هُنَا
أَفَلَنْ اكْذِبَ بِإذَاعَةِ خَبَرٍ صَادِقْ؟ ١٢٥
ما دامَ القَلْبُ بِصَدْرِى يَعْتَقِدُ ويَأْمَلُ أَمَلاً
يَتَشَبَّثُ بالنَّفْسِ بكُلِّ عِنَادٍ أنْ يُنْكِر
ما شَهِدَتْهُ العَيْنَانِ – وسَمِعَتْهُ الأُذْنَانِ –
كَأَنَّ جَوَارِحَ بَدَنِى خَدَّاعَةْ . .
لمْ تُخْلَقْ إلاَّ للإفْكِ . . فَهَلْ كُنَّا حَقًّا نَشْهَدُ مَنْ تُدْعى كريسيدا؟ ١٣٠
يوليسيس : لا أَقْدِرُ أنْ أَسْتَحْضِرَ رُوحًا تُشْبِهُهَا يا طُرْوَادِى!
طرويلوس : لَمْ تَكُ بالقَطْعِ هُنَا
يوليسيس : بل كانَتْ بأَشَدِّ القَطْعِ هُنَا!
طرويلوس : عَجبًا! لا أَجِدُ مَذَاقَ جُنُونٍ فى إِنْكَارِى .
يوليسيس : أو فى إِثْبَاتِي يا مَوْلاَىْ! كانتْ كريسيدا الآنَ هُنا .
طرويلوس : فَلْنُنْكِرْ ذلكَ إِكْرَامًا لأُنُوثَتِهَا ١٣٥
واذْكُرْ أنْ كانَ لِكُلٍّ مِنَّا أُمٌّ! لا تُتِحِ الفُرْصَةَ
لِخُصُومِ الأُنْثَى أنْ يَصِمُوا بالحِطَّةِ جِنْسَ المَرْأَةِ كُلَّهْ
حَتَّى دُونَ قَرَائِنَ أَخْذًا بِسُلُوكِ كِرِيسيدَا
خَيْرٌ لَكَ انْ تُنْكِرَ أنَّ كِرِيسِيدَا كانَتْ بالفِعْلِ هُنَا .

يوليسيس : فَمَا الذِى أَتَتْهُ أَيُّها الأَمِيرُ كىْ يَشِينَ أُمَّهَاتِنَا؟ ١٤٠

طرويلوس : لا شَىْءَ علَى الإِطْلاَقْ! إلاَّ إنْ كانَتْ تِلْكَ كرِيسيدَا!

ثيرستيس : (جانبًا)

أَتُرَاهُ بِهذِى الجَعْجَعَةِ سيُنْكِرُ ما شَهِدَتْهُ العَيْنَانْ؟

طرويلوس : أَهذِهِ هِيَهْ؟ كَلاَّ! فَهذِهِ كرِيسيدَا دَيُوميدْ

لَوْ كانَ لِلْجَمَالِ رُوحْ. . فَهذِهِ لَيْسَتْ هِيَهْ!

لَوْ كَانَتِ الأَرْوَاحُ تَهْدِينَا إلىَ الوَفَاءِ بالأَيْمَانْ ١٤٥

لَوْ كَانَتِ الأَيْمَانُ عِنْدَنَا لَهَا قَدَاسَةْ

لَوْ كَانَتِ الأَرْبَابُ تُسْعِدُهَا القَدَاسَةْ

لَوْ كَانَ فى الوُجُودِ ما يَنْفِى انْقِسَامَهُ شَطْرَيْن

فَهذِهِ لَيْسَتْ هِيَهْ! ويَا لِمَا يَشُوبُ مَنْطِقِى مِنَ الجُنُونْ

إِذْ إِنَّنِى أُقِيمُ حُجَّتِى بِعِلَّةٍ تُفِيدُ نَقْضَهَا! ١٥٠

ويَا لهذِهِ المفَارَقَةْ! إِذْ يَسْتَطِيعُ العَقْلُ إِنْكَارَ الشَّوَاهِدِ دُونَ

أىِّ نَقْصٍ فِيه! ويكْتَسِى الإِنْكَارُ كُلَّ مَنْطِقٍ دُونَ احْتِجَاجْ!

فَهذِهِ لَيْسَتْ كرِيسيدَا وإِنْ تَكُنْ كرِيسيدَا!

يَدُورُ فى نَفْسِى صِرَاعٌ يكْتَسِي بالطَّابَعِ الغَرِيبِ التَّالِي:

أَنِّى لِشَىْءٍ كَامِلٍ لا يَنْقَسِمْ. . بِذَاكَ الانْفِصَامِ فِيهِ ١٥٥

وبِابْتِعَادِ كُلِّ شَطْرٍ مِنْهُ بُعْدًا شَاسِعًا عَنْ صَاحِبِهْ

كَأَنَّهُ ما بَيْنَ هذِى الأَرْضِ والسَّمَاءْ! لكنَّ هذَا البُعْدَ كُلَّهُ
باِلحَقِّ لَيْسَ فِيه ثُغْرَةٌ تَكْفِى نَفَاذَ خَيْطِ ذِى رَهَافَةٍ
كخيطِ بَيْتِ العَنكبُوتِ 'أرياكنى'! فَيَا أدِلَّةً!
يا أَدِلَّةً قَوِيَّةً كأَنَّهَا أَبْوَابُ حَارِسِ الجَحِيمْ ١٦٠
تقولُ لِي كرِيسيدَا قَرِينَتِي وتَرْبِطُهَا رَوَابِطُ السَّمَاءِ بِي!
ويا أَدِلَّةً قَوِيَّةً كَأَنَّهَا السَّمَاءُ نَفْسُها. . فَلْتَشْهَدِى:
لَقَدْ تَمَزَّقَتْ رَوَابِطُ السَّمَاءِ وانْحَلَّتْ وذَابَتْ!
وإِذْ بِهَا ارْتَبَطَتْ بِعُقْدَةٍ أُخْرَى وَثِيقَةِ العُرَى بِدَيُوميد
بِمَا تَبَقَّى عِنْدَهَا مِنَ الإخْلاَصِ أَوْ فُتَاتِ الحُبِّ فى المَائِدَةِ ١٦٥
كَأَنَّهَا الشَّذَرَاتُ والفَضَلاَتُ والحُثَالَةُ التى عَلاَهَا الدُّهْنُ
مِنْ طَعَامِ إِخْلاَصٍ أَصَابَها هُنَا بالتُّخَمَةْ!

يوليسيس : يا لَيْتَ طُرويلُوسَ الأَكْرَمَ يَتَخَلَّى عَنْ بَعْضِ تَعَلُّقِهِ المَشْبُوبِ
بِمَا يُفْصِحُ عَنْهُ التَّعْبِيرُ عَنِ العَاطِفَةِ هُنَا!

طرويلوس : حَقًّا يا يُونَانِيّ! ولَسَوْفَ أُذِيعُ النَّبَأَ وأَنْشُرُهُ ١٧٠
بِحُرُوفٍ قَانِيَةٍ كالدَّمِ فى قَلْبِ إلهِ الحَرْبِ وقد أَلْهَبَهُ
حُبُّ الرَّبَّةِ فِينُوسْ! لمْ يَعْشَقْ مِنْ قَبْلِي شَابٌ قَطُّ
بِعَاطِفَةٍ ثَابِتَةٍ وبإِخْلاَصٍ أَبَدِيٍّ مِثْلِي!
اسْمَعْ يا يُونَانِيّ! إِنِّى وبِقَدْرِ غَرَامِي بِكْرِيسيدَا أُضْمِرُ كُرْهًا

لِديُومِيدَ وكُرْهِي لا يَنْقُصُ خَرْدَلَةً عَنْ حُبِّي! ١٧٥

أَمَّا الكُمُّ علَى خُوذَتِه فى الغَدِ فَأَمَارَةُ حُبِّي لكرِيسيدا!

ولَسَوْفَ يُحَطِّمُهَا سَيْفِي حَتَّى لَوْ كَانَتْ صُنِعَتْ بِمَهَارَةِ فُلْكَانْ!

ولَسَوْفَ يكونُ لِسَيْفِى الغَاضِبِ وَقْعٌ وهَدِيرٌ أَعْظَمُ مِنْ

ضَجَّةِ ذاكَ الشُّؤْبُوبِ المُنْهَمِرِ الجَبَّارْ

ويُسَمِّيهِ المَلاَّحُونَ الإِعْصَارَ إِذَا ١٨٠

دَعَمَتْهُ الشَّمْسُ القَهَّارَةُ حَتَّى يَهْوِيَ

ويَصُكُّ مَسَامِعَ نِبْتُونَ إِلَهِ البَحْرِ ويَأْتِيهِ بِدُوَارْ!

ثيرستيس : (جانبًا) سَيُدَغْدِغُ خُوذَتَهُ مِنْ أَجْلِ عَشِيقَتِهِ!

طرويلوس : أَوَّاهُ كِرِيسيدا! يا خَائِنَةً تُدْعَى كِرِيسيدا! خَائِنَةٌ خَائِنَةٌ!

لَوْ قُورِنَ مَا فِي الدُّنْيَا أَجْمَعُ مِنْ أَلْوَانِ الغَدْرِ ١٨٥

بِعَارِ اسْمِ كِرِيسيدا لاكْتَسَبَ الغَدْرُ مَظَاهِرَ مَجْدٍ بَاهِرَةٍ!

يوليسيس : أَرْجُوكَ تَمَالَكْ نَفْسَكْ! فَصِيَاحُكَ يَعْلُو بِهِيَاجٍ

سَوْفَ يُنَبِّهُ بَعْضَ الآذَانِ إِلَيْنَا.

(يدخل إينياس)

إينيــــاس : (إلى طرويلوس)

كُنْتُ السَّاعَةَ أَبْحَثُ عَنْكَ أَيَا مَوْلاَيْ! فى هذِى اللَّحْظَةِ

فى طُرْوَادَةَ يَتَهَيَّأُ هِكْتُورُ لِلْحَرْبِ ويَلْبَسُ دِرْعَهْ ١٩٠

وَهُنَا يَنْتَظِرُكَ إِيجَاكْسُ لِيَحْرُسَكَ وأَنْتَ تَعُودُ إلى وَطَنِكْ.

طرويلوس : أَمْضِى مَعَكَ الآنَ أَميرى! ووَدَاعًا يا مَوْلاَىَ الأَمْثَلْ!

ووَدَاعًا يا غَادِرَةً حَسْنَاءْ! واثْبَتْ يا دَيُوميدْ!

اصْمُدْ! ضَعْ فَوْقَ الرَّأْسِ هُنَالِكَ حِصْنًا!

يوليسيس : سأُصَاحِبُكَ إلى بَابِ البَلْدَةْ. ١٩٥

طرويلوس : واقْبَلْ شُكْرًا مِنْ لُبٍّ ذَاهِلْ!

(يخرج طرويلوس وإينياس ويوليسيس)

ثيرستيس : ليتنى أستطيع مقابلة ذلك الوغد ديوميد! كنت أنعب كالغراب! وكنت أنذر وأنبئ وأنذر بكوارث! لو أخبرتُ پاتروكلوس بخبر هذه العاهرة فسوف يمنحنى ما أطلب! لن يجتهد الببغاءُ فى طلب لوزةٍ ٢٠٠ اجتهادَ پاتروكلوس فى طلب عاهرة يسيرة المنال. فجور فجور! الحروب دائمًا والفجور! لا تقبل الذائقة اليوم سوى ذلك! فليلق بهم شيطانٌ فى النار!

(يخرج)

المشهد الثالث

(المنظر : طروادة، القصر الملكى، فى الصباح)

(يدخل هكتور لابسًا درعه مع زوجته أندروماك)

أندروماك : مَتَى كانَ زَوْجِى يَحْتَدُّ حَتَّى يُصِمَّ الأُذُنْ

ويَرْفُضَ مِنِّى نَصِيحَةً؟

رَجَوْتُكَ فاخلَعْ دُرُوعَكَ لا تَخُضِ الحَرْبَ هذَا النَّهَارْ!

هكتــور : لا تَدْفَعِينى هكذا إلَى إهَانَتِكْ! قُلْتُ ادخُلِى!

أَقْسَمْتُ بالجَمِيعِ مِنْ أَرْبَابِنَا المُخَلَّدَةْ: سَأَنْزِلُ المَيْدَانَ هذَا اليَوْمْ ٥

اندروماك : أَحْلاَمِى الصَّادِقَةُ تُؤَكِّدُ أنَّ اليَوْمَ عَلَيْنَا شُؤْمْ!

هكتــور : كَفَى أَقُولْ!

(تدخل كاساندرا)

كاساندرا : أَيْنَ شَقِيقِى هِكْتُورْ؟

اندروماك : هَا هُوَ ذَا يا أُخْتُ وقَدْ لَبِسَ الدِّرْعَ ويَعْتَزِمُ نُزُولَ المَيْدَانْ.

ضُمِّى صَوْتَكِ لِرَجَائِى الحَارِّ الصَّارِخِ بَلْ فَلْنَرْكَعْ حَتَّى نُقْنِعَهُ ١٠

إذْ إنِّى بِمَنَامِى أَبْصَرْتُ مَشَاهِدَ عُنْفٍ ودَمًا مَسْفُوكًا

بَلْ لَمْ تَكُنِ اللَّيْلَةُ جَمْعَاءَ سِوَى أَشْكَالٍ لِلْقَتْلِ وصُوَرٍ لَهْ!

كاساندرا : هذا حَقٌّ!

هكتــور : (ينادى) يا هذَا! انْفُخْ فى بُوقِى!

كاساندرا : لا لَحنَ نُزُولِ المَيْدَانِ بِحَقِّ الأَرْبَابِ أَخِى المَحْبُوبْ!

هكتــور : قُلْتُ اذْهَبِى! قَدْ أَصْغَتِ الأَرْبَابُ لِلْيَمِينِ مِنْ فَمِى. ١٥

كاساندرا : لا تَسْمَعُ الأَرْبَابُ أَيْمَانًا تَنِدُّ عَنِ المَغِيظِ الحَانِقِ

إذْ إنَّها مِثْلُ القَرَابِينِ المَرِيضَةْ! مَكْرُوهَةٌ كُرْهًا أَشَدَّ

مِنَ الأَضَاحِي إنْ تَكُنْ أَكْبَادُهَا مَقْرُوحَةً!

اندروماك : (إلى هكتور)

أَرْجُوكَ الاقْتِنَاعَ يا زَوْجِي! لا تَقْبَلُ الأَرْبَابُ ظُلْمًا

فِي سَبِيلِ العَدْلِ! ولَوْ أُبِيحَ لاسْتَطَعْنَا أَنْ نَجُودَ بالكَثِيرِ ٢٠

إنْ سَلَبْنَا المَالَ قَسْرًا بَلْ وانْ نَسْطُو

لكَيْ نُوَزِّعَهُ على الفُقَرَاءِ إحْسَانًا وبِرًّا.

كاساندرا : لا تَكْتَسِبُ الأَيْمَانُ القُوَّةَ إلاَّ مِنْ غَايَتِهَا! لكِنَّ الأَيْمَانَ

المَبْذُولَةَ فِي كُلِّ الغَايَاتِ بِلاَ قَصْدٍ لَغْوٌ مَنْقُوضْ!

اخْلَعْ دِرْعَكَ يا هِكْتُورُ المَحْبُوبْ! ٢٥

هكتور : صَمْتًا قُلْت! شَرَفِي يَسْبِقُ فِي نَظَرِي قَدَرِي!

والرُّوحُ عَلَى كُلِّ النَّاسِ عَزِيزَةٌ! لكِنَّ عَزِيزَ الجَانِبِ

يُدْرِكُ أَنَّ الشَّرَفَ أَعَزُّ مِنَ الرُّوحِ وأَثْمَنُ بِمرَاحِلْ!

(يدخل طرويلوس)

عَجَبًا يا يَافِعُ هَلْ تَعْتَزِمُ اليَوْمَ قِتَالاً؟

اندروماك : كَاسَّانْدَرَا! نادِي وَالِدَكِ لِكَيْ يُقْنِعَ هذَيْن! ٣٠

(تخرج كاساندرا)

هكتور : كَلاَّ بالحَقِّ! اخْلَعْ دِرْعَكَ يا يَافِعُ.. ما زِلْتَ صَغِيرًا!

أَمَّا اليَوْمَ فإنَّ عُرُوقَ الفَارِسِ نَافِرَةٌ فِي بَدَنِي.

اسْمَحْ لِلعَضَلاَتِ لَدَيْكَ بأنْ تَنْمُوَ حتَّى تَشْتَدَّ رَوَابِطُها
وتَجَنَّبْ فى هذِى اللَّحْظَةِ أىَّ مُنَاوَشَةٍ حَرْبِيَّةْ.
اخلَعْ دِرْعَكَ واذهَبْ! ثِقْ أنِّى اليــومَ أيَا أرْوَعَ يَافِعْ ٣٥
سأذُودُ هُنَا عَنْكَ وعَنِّى واكونُ لِطُرْوَادَةَ خَـيْرَ مُدَافِعْ

طرويلوس : لَدَيْكَ يا أخِى نَقِيصَةٌ هِيَ الرَّحْمَةْ
وإنَّها لأوْلَى انْ تكونَ فى الأُسُودِ لاَ فِى البَشَرِ!

هكتــور : ما شَأْنُ هذِهِ النَّقِيصَةْ؟ فَيَا أخِى الكَرِيمُ بيِّنْ لِي مَغَبَّتَهَا!

طرويلوس : كَمْ مِنْ ضَعِيفٍ بَائِسٍ مِنَ اليُونَانِ قَدْ هَوَى بِهِ ٤٠
صَوْتُ انْدِفَاعِ سَيْفِكَ المَسْلُولِ فى الهَوَاءْ
فَعَفَوْتَ عَنْهُ طَالِبًا مِنْهُ النُّهوضَ رَاجِيًا لَهُ الحَيَاةْ.

هكتــور : عَمَلاً بِأُصُولِ الحَرْب.

طرويلوس : بَلْ عَمَلاً بِأُصُولِ الحُمْقِ وأُقْسِمُ يا هِكْتُورْ بالأرْبَابْ!

هكتــور : اشْرَحْ لِي كَيْف!

طرويلوس : أقْسَمْتُ بِحُبِّ الأرْبَابِ جَمِيعًا انْ تَتْرُكَ إشْفَاقَ النُّسَّاكِ لأُمِّكْ! ٤٥
فَإِذَا أحْكَمْنَا رَبْطَ دُرُوعِ الجِسْمِ فَدَعْ ثَأْرًا مَسْمُومًا يَرْكَبْ
مَتْنَ السَّيْفِ وقُدْهُ لِفِعْلٍ يَدْعُو لِلإِشْفَاقِ ونَكِّبْهُ طَرِيقَ الشَّفَقَةْ!

هكتــور : تَبًّا لكَ يا وحشيٌّ إذَنْ! تَبًّا لَكْ!

طرويلوس : ذلِكَ يا هِكْتُورْ طَبْعُ الحَرْب!

هكتــور : اسْمَعْ يا طُرويلُوسُ! أَرْجُو ألاَّ تَخْرُجَ لِلْحَرْبِ اليَوْم. ٥٠

طرويلوس : فَمَن تُرَى يَمْنَعُنِى؟ ولَيْسَ فِى استِطَاعَةِ القَدَرْ

ولا حُقُوقِ طَاعَةِ الكِبَارِ أو يَدِ المَهِيبِ رَبِّ الحَرْبِ

قَابِضَةً علَى هِرَاوَةٍ فيهَا اللَّهِيبُ أنْ تُشِيرَ لى أنْ أَرْجِعْ!

ولاَ أَبِى پِرِيَامَ راكعًا وأُمِّى هِكْيُوبَا وقَدْ جِثَتْ

حَتَّى وإنْ فَاضَتْ عُيُونُ كُلٍّ مِنْهُمَا بالدَّمْعِ حَارِقًا! ٥٥

ولَيْسَ فِى يَدَيْكَ يا أخِى وإنْ سَلَلْتَ سَيْفَكَ البَتَّارَ

كَىْ تَحُولَ بَيْنِى والخُرُوجِ أنْ تَصُدَّنِى إلاَّ إِذَا قَتَلْتَنِى!

(يدخل پريام وكاساندرا)

كاسـاندرا : أَمْسِكْ پِرِيَامُ بِهِ أَحْكِمْ قَبْضَتَكَ عَلَيْهِ!

هِكْتُورُ سَنَدُكَ ودِعَامَتُكَ فإنْ تَفْقِدْهَا

وإلَيْها تَسْتَنِدُ وطُرْوَادَةُ أَجْمَعُ تَسْتَنِدُ إلَيْك ٦٠

سَقَطَ الكُلُّ مَعًا!

پريـــام : هَيَّا يا هِكْتُورُ هَيَّا! ارْجِعْ عَمَّا تَعْتَزِمُ!

زَوْجَتُكَ رَأَتْ أحْلاَمًا وأَتَتْ أُمُّكَ بَعْضُ رُؤًى

والغَيْبَ تَرَاهُ كَاسَانْدَرا! وأنَا نَفْسِى مِثْلُ نَبِىٍّ

وأتَاهُ الوَحْىُ وفَاجَأَهُ ودَعَاهُ أنْ يُخْبِرَكَ بأنَّ اليَوْمَ ٦٥

نَهَارٌ مَشْئُومٌ! ولِذلِكَ فاعْدِلْ عَمَّا قَرَّرْتَهْ!

هكتــور : إينيَاسُ هُنَالِكَ فِى المَيْدَانْ! ولَقَدْ عَاهَدْتُ كَثِيراً
مِنْ أَبْنَاءِ اليُونَانِ بِأَنْ أَخْرُجَ هذَا الصُّبْحَ إِلَيْهِمْ..
ذلِكَ عَهْدُ الثِّقَةِ بِإِقْدَامِى!

بريـــام : لكنَّ الوَاجِبَ ألاَّ تَنْزِلَ ذاكَ المَيْدَانْ. ٧٠

هكتــور : بلْ إنَّ الوَاجِبَ ألاَّ أَنْقُضَ عَهْدِى.
تَعْرِفُ مِقْدَارَ وَفَائِى لِلْوَاجِبْ! ولِذَلِكَ يَا مَوْلاَىَ المَحْبُوبْ
لا تَجْعَلْنِى أَعْصِيكَ فَأَجْتَلِب العَارْ! بَلْ أَرْجُو أنْ تَسْمَحَ لِي
أنْ أَمْضِىَ وأَنَالَ مُوَافَقَتَكَ ومُبَارَكَتَكَ
وَمَهْمَا مَا تَحْجُبْهُ عَنِّى يا پِريَامُ المَلِكُ! ٧٥

كاســاندرا : حَذَارِ يا پِريَامُ أنْ تُذْعِنْ!

أندروماك : يا وَالِدِى الحَبِيبُ لا تُذْعِنْ!

هكتــور : يا أَنْدرُومَاكْ! أَغْضَبْتِنِى بِذَلِكَ العِصْيَانْ!
بِحَقِّ طَاعَتِى وحُبِّى.. عَلَيْكِ بالدُّخُولِ الآنْ!

(تخرج أندروماك)

طرويلوس : وهذِهِ الحَمْقَاءُ بالأَحْلاَمِ والخُزَعْبَلاَتِ تَأْتِى بالنُّذُرْ!

كاســاندرا : إذَنْ وَدَاعًا أَيُّها الحَبِيبُ هِكتُورْ! وانْظُرْ إِذَنْ كَيْفَ تَمُوتْ! ٨٠
انْظُرْ إلى العَيْنَيْنِ كيفَ يَخْبُو فِيهِمَا البَرِيقْ!
انْظُرْ إلى الجُرُوحِ كيفَ تَدْمَى مِنْ فُرُوجٍ وفُرُوجْ!

اسْمَعْ هَدِيرَ طُرْوَادَةَ! واسْمَعْ صُرَاخَ هِكْيُوبَا!

وكَيْفَ تَعْلُو الوَلْوَلَاتُ! بِكُلِّ صَيْحَةٍ لِلذُّلِّ فى أَتْرَاحِ أَنْدرُومَاكْ!

وانظُرْ إلىَ الجُنُونِ والذُّهُولِ والخَبَالِ كيفَ تَلْتَقِى ٨٥

كَأَنَّهَا مَجْمُوعَةٌ مِنَ المُهَرِّجِينَ الصَّاخِبِينَ فى عَرْضٍ على المَسْرَحْ:

عَوِيلُهَا يَعْلُو جَمِيعًا نَادِبًا هكتورْ! قد مَاتَ هِكْتُورْ! واهًا لِهكْتُورْ!

طرويلوس : اذهَبِى! اذهَبِى!

كاساندرا : إنِّى سأُفَارِقُكَ ولكنْ صَبْرًا! هَا أنذَا الآنَ أُوَدِّعُكَا

لكنَّكَ تَخْدَعُ ذَاتَكَ وتَخُونُ مَدِينَتَنا طُرْوَادَةَ مَعَكَا ٩٠

(تخرج كاساندرا)

هكتــــور : (إلى پريام)

إنَّك مَشْدُوهٌ يا مَوْلَاىَ إزَاءَ الصَّيْحَاتِ الغَضْبَى!

ادْخُــلْ بَشِّرْ أَبْنَاءَ البَلْـدَةِ! الآنَ سَنَمْضِى ونُقَاتِلُ صَبْرًا

كىْ نَرْجِعَ لَيْلاً لِنَقُصَّ الأَمْجَادَ عَلَيْكَ وما أَنجَزْنَاهُ فَخْرًا

پريـــــام : والآنَ وَدَاعًا! ولْتَحْرُسْكَ الأَرْبَابُ وتَكْتُبْ لَكَ كُلَّ سَلَامَةْ!

(يخرج پريام وهكتور من بابين مختلفين)

(يدوى صوت البوق)

طرويلوس : بَدَأَ الضَّرْبُ! يا دَيومِيدُ المُخْتَـالُ! اسْمَعْ ما يَصْدُرُ مِنْ هذَا الفَمْ ٩٥

إنِّى آتٍ كىْ أَخْسِـرَ سَاعِــدِىَ النَّاجِـزَ أوْ أَكْـسِــبَ ذاكَ الكُمْ

(يدخل باندراوس ومعه خطاب)

باندراوس : هَلْ تَسْمَعُ يا مَوْلاَىْ؟ هَلْ تَسْمَعْ؟

طرويلوس : ماذَا حَدَثَ الآنْ؟

باندراوس : هذَا خِطَابٌ قد أتَاكَ مِنْ تِلْكَ الفَتَاةِ البَائِسَةْ!

طرويلوس : فَلأَقْرَأهْ. ١٠٠

(يقرأ الخطاب)

باندراوس : جاءنى سعالٌ ابنُ فاعلة، سعالٌ خبيثٌ ابنُ فاعلةٍ يزعجنى، إلى جانب المَصير التعس لهذه الفتاة، وما يُصيبنى من هنا وما يصيبنى من هناك، أشعر أننى سأرحل عن الدنيا فى وقت قريب. كما إن إفرازات عينىَّ وآلامَ عظامى اشتدت حتى لا أدرى ما أقول إلاَّ أن ١٠٥ تكون لعنةٌ ما قد حَلَّتْ بى! ماذا تقول فى خطابها؟

طرويلوس : ألفاظٌ ألفاظٌ ألفاظٌ مَحْضَةْ! لا شَىْءَ مِنَ القَلْبْ!
أمَّا الوَاقِعُ فيقولُ بِشَىْءٍ مُخْتَلِفٍ فِعْلاً! يا أَلْفَاظًا مِنْ رِيحٍ
طِيرِى فى الرِّيحْ! دُورِى واخْتَلِطِى حَتَّى يَتَغَيَّرَ طَبْعُكْ!

(يمزق الخطاب وينثر شذراته فى الهواء)

ما زَالَتْ تَغْذُو حُبِّى بِضَلاَلاَتٍ وخِدَاعِ الأَقْوَالْ ١١٠
لكنْ تَرْفَعُ غَيْرِى لِمَصَافِّ العُشَّاقِ هُنَا بالأفْعَالْ

(يخرجان)

المشهد الرابع

(المنظر: ميدان القتال بين طروادة والمعسكر اليوناني. وهو المكان الذي تدور فيه أحداث باقي مشاهد هذا الفصل والمسرحية).

(نرى مشاهد تصور الجنود داخلين خارجين، وفى الخلفية تدق طبول الحرب ويدوى النفير).

(يدخل ثيرستيس)

ثيرستيس : الآن يَخْمِشُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا! فلأذهب لأنظر. مازال هذا الوغد الدنئ المتصنع ديوميد يضع فوق خُوذَتِهِ الكُمَّ الخاصَّ بالطروادى الحقير.. اليافع المُوَلَّهُ المأفون! يسرنى أن أراهما يتباروان حتى يستطيع ذلك الجَحْشُ الطروادى اليافع الذى يعشق العاهرة أن يرسل الوغد اليونانى الداعر الذى يحمل الكُمَّ الآن إلى العاهرة الداعرة المتصنعة.. فى مهمة فاشلة! وعلى الجانب الآخر ثبت أن الخطط والمكائد التى وضعها الوغدان اللذان يقسمان الأيمان المغلظة لا تساوى خردلة.. وأقصد بهما الهرم نسطور الذى يشبه قطعة جبن قديد قرضته الفئران، والثعلب الماكر يوليسيس. لقد دفعانى إلى تحريضِ إيجاكس، من باب المكر والدهاء، وهو الكلب الهجين الحقير، ضد أخيليس، وهو كلبٌ لا يقل سُوءًا عنه! وهكذا أصبح

الكلب إيجاكس أشَدَّ اختيالاً من الكلب أخيليس، وامتنع عن نزول ١٥
الميدان اليوم، وهكذا شرع اليونان فى الدعوة للوحشية وتخلوا عن
المكر والدهاء.

(يدخل ديوميد لابسًا خوذته التى يعلوها الكمُّ الذى
أهدته إياه كريسيدا، ويطارده طرويلوس)

مهلاً! لقد أقبل لابس الكم وغريمه.

(ينتحى جانبًا ليسمع)

طرويلوس : لا تَفِرَّ مِنْ يَدِى! ولَوْ عَبَرْتَ نَهْرَ العَالَمِ السُّفْلِىِّ فى فِرَارِكْ
سَبَحْتُهُ وَرَاءَكْ!

ديوميد : أسَأْتَ تَفْسِيرَ التَّقَهْقُرْ. فَلَسْتُ فى هذا أفِرُّ لكنْ ٢٠
أَطْلُبُ المَوَاقِعَ التى يكونُ لى فيها امْتِيَازْ.
هَلُمَّ لِلنِّزَالِ هَيَّا!

(يتبارزان)

ثيرستيس : دافع عن عاهرتك يا يونانى! والآن اطلب عاهرتك يا طروادى! ها
هو ذا الكم الآن! ها هو ذا الكم!

(يخرج طرويلوس وديوميد وهما يتبارزان)

(يدخل هكتور)

هكتور : مَنْ أنْتَ يا يُونَانى؟ هَلْ أنْتَ مِنْ أنْدَادِ هكتور؟ ٢٥
هل أنتَ ذو شَرَفٍ كَرِيمُ المَحْتِدِ؟

ثيرستيس : كلا كلا! فأنا وغدٌ منحطٌ هَجَّاءٌ شتَّام! وغد وحقير ذو خسة!

هكتـــور : أُصَدِّقُكْ! وَهَبْتُكَ الحَيَاة!

(يخرج هكتور)

ثيرستيس : الحمد للرب! شكراً لتصـديقك! فلتصبك ضربة تقطع رأسك لإثارة ٣٠
فزعي! ماذا حـدث للوغدين المتصارعين على الـعاهرة؟ أظن أن كلا
منهما ابتلع الآخر! حدث خارق سوف أضحك عليه! ولكن العهر،
كما يقولون، يأكل نفسه بطريقة ما! سأبحث عنهما!

(يخرج)

المشهد الخامس

(موقع آخر من ساحة القتال، يدخل ديوميد وخادمه)

ديوميـــد : اذْهَبْ اذْهَبْ يا خَادِمْ! خُذْ مَعَكَ حِصَانَ طُرُويلُوسْ!
قَدِّمْهُ إلى اللّيدِى كِرِيسيدَا كَجَوادٍ مَرْمُوقٍ وأَصِيلْ!
قُلْ يا صَاحِ لَهَا إنّى طَوْعُ بَنَانِ جَمَالِ الحَسْنَاءْ
قُلْ إنّى أَدَّبتُ الطُّرْوَادِىَّ العَاشِقَ وبِذَا أَثْبَتُّ بِأَنّى فَارِسُها الآنْ!

الخـــادم : أَذْهَبُ يا مَوْلاَىَ عَلَى الفَوْرِ. ٥

(يخرج الخادم)

(يدخل أجاممنون)

اجاممنون : عُودوا! عُودُوا لِلضَّرْبِ! بُولِيدَامَاسُ الجَبَّارُ الضَّارِى
أَلْقَى مِينُونَ عَلَى الأَرْضِ ومَارْجَارِيتُونُ النَّغْلُ السَّافِلُ
أَوْقَعَ دُورِيُوسْ فى الأَسْرِ!
وانْتَصَبَ كَتِمْثَالِ العِمْلاَقِ يُلَوِّحُ بالحَرْبَةِ فى يَدِهِ
فَوْقَ المَلِكَيْنِ المَقْتُولَيْن: إِيسْتْروفُوسْ وسِيدْيُوسْ. ١٠
بُولِيكْسِينِيسُ كذلكَ سَقَطَ قَتِيلاً!
أمَّا أَمْفِيمَاخُوسْ و طُوَاسُ فقد جُرِحَا بِجُرُوحٍ قَاتِلَةٍ!
لا نَعْرِفُ إنْ يَكُ بِاتْرُوكْلُوسْ قد سَقَطَ قَتِيلاً أو أُخِذَ أَسِيرًا
وأُصِيبَ كذلِكَ بِالاَمِيدِيسُ هُنا بِجِرَاحٍ ورُضُوضٍ خَطِرَةٍ! فَلَدَيْهِمْ
وَحْشٌ يَرْمِى بالقَوْسِ ويُلْقِى فى أَفْئِدَةِ اليُونَانِيِّينَ الرُّعْبَ! ١٥
أَسْرِعْ دَيُومِيدُ وهاتِ المَدَدَ وإلاَّ فَسَنَهْلِكُ دُونَ اسْتِثْنَاءْ.

(يدخل نسطور مع جندى يحمل جثة باتروكلوس)

نسطــــور : اذْهَبْ واحْمِلْ جُثَّةَ بِاتْرُوكْلُوسْ لأَخِيلِيسْ! واطْلُبْ مِنْ إِيَجاكْسَ
المُتَوَانِى كَسُلَحْفَاةٍ انْ يَخْجَلَ ويُجَهِّزَ دِرْعَهْ!

(يخرج بعض الجنود حاملين الجثمان)

فى المَيْدَانِ يُقَاتِلُ أَلْفُ فَتىً يُدْعَى هِكْتُورْ!
فالآنَ تَرَاهُ علَى مَتْنِ جَوَادِهْ.. ويُسَمِّيهِ جَالاَتِهْ.. فَيُوَلِّى ٢٠
الكُلُّ الأَدْبَارَ أَمَامَهْ! والآنَ تَرَاهُ تَرَجَّلَ لِيُقَاتِلَ

فَإذَا الكُلُّ يَفِرُّونَ وإلاَّ قُتِلُوا! كالسِّرْبِ مِنَ الأَسْمَاكِ تَفِرُّ
مِنَ الحُوتِ النَّافِثِ لِلْمَاءْ! وإذَا هُوَ فى أَرْجَاءِ المَيْدَانِ يَصُولُ
عَلَىَ مَبْعَدَةٍ وبِمِنْجَلِهِ يَحْصُدُ ما أَيْنَعَ مِنْ هَامَاتِ اليُونَانْ!
وإذَا هِيَ تَتَسَاقَطُ كالقَشِّ أمَامَ الحَدِّ البَتَّارْ! ٢٥
فَهُنَا وهُنَاكَ وفِى كُلِّ مكَانٍ يَقْبِضُ أَرْوَاحًا أَوْ يُطْلِقُهَا!
ومَهَارَتُهُ طَوْعُ إرَادَتِهِ فإذَا هُوَ يَفْعَلُ ما شَاءَ
ويُنْجِزُ ما لاَ يُحْصَى حَتَّى تَحْسَبَ ما تَشْهَدُهُ عَيْنَاكَ مُحَالاً!

(يدخل يوليسيس)

يوليسيس : تَشَجَّعُوا تَشَجَّعُوا يا أَيُّهَا الأُمَرَاءْ! إنَّ العَظِيمَ آخِيلِيسَ يَرْتَدِى
دُرُوعَهُ مُنَهْنِهًا ولاَعِنًا ومُقْسِمًا انْ يَنْتَقِمْ! ٣٠
جِرَاحُ پاتْرُوكْلُوسْ هُنَاكَ أَيْقَظَتْ دِمَاهُ الهَاجِعةْ!
كذَاكَ ما أَصَابَ فِرْقَةَ الزَّبَّانِيَةْ! أَتْبَاعُهُ الذِّينَ شُوِّهُوا
إذْ عَادَ بَعْضُهُمْ إلَيْهِ دُونَ أَنْفٍ أَوْ ذِرَاعْ
مِنْ بَعْدِ ما شَهِدُوا مِنَ التَّمْزِيقِ والتَّقْطِيعِ صَائِحِينَ 'هِكْتُورْ!'
إيجَاكْسُ يَنْعِي فَقْدَ صَاحِبٍ لَهُ وقَدْ غَدَا يُرْغِي ويُزْبِدْ ٣٥
وهكَذَا اسْتَعَدَّ بالدُّرُوعِ والسِّلاحِ زَائِرًا زَئِيرَ لَيْثٍ
طَالِبًا طُرويْلُوسَ الذى أتَى هذَا النَّهَارَ أَفْعَالاً
جَسُورَةً رَعْنَاءَ تُشْبِهُ الخَيَالْ! كانَ اشْتِبَاكُهُ

مَعَ الأَخْطَارِ يَنْتَهِى بِهِ إلى النَّجَاةِ فى بَرَاعَةٍ بَعْدَ انْدِفَاعٍ

لَيسَ يَعْرِفُ الحَذَرْ. . ثم الدِّفَاعُ فى يُسْرٍ ودُونَ جُهْدا ٤٠

فَكَأَنَّمَا كَتَبَتْ لَهُ الأَقْدَارُ انْ يَعْلُو عَلَى كُلِّ الخُصُومِ

ورَغْمَ مَا يُبْدُونَهُ مِنَ الدَّهَاءْ!

(يدخل إيچاكس)

إيچاكس : يا طُرُويلُوسْ أَيُّهَا الرِّعْدِيدْ! يا طُرويلُوسْ!

(يخرج إيچاكس)

ديوميد : ذَاكَ مَالا بُدَّ مِنْ فِعْلِهْ!

(يخرج ديوميد)

نسطور : وأَخِيرًا تَلْتَئِمُ صُفُوفُ اليُونَانْ! ٤٥

(يدخل أخيليس)

اخيليس : أَيْنَ المَدْعُو هِكْتُور؟

هَيَّا يا قَاتِلَ كُلِّ غُلاَمٍ أَرِنى وَجْهَكْ!

ولْتَعْلَمْ مَعْنَى انْ تَلْقَى البَطَلَ أخِيلِيسَ إذَا غَضِب وثَارْ!

هِكْتُورْ! أَيْنَ مَضَى هِكْتُورْ؟ لَنْ أَلْقَى إلاَّ هِكْتُورْ!

(يخرج مع غيره)

المشهد السادس

(ساحة القتال نفسها - يدخل إيجاكس)

إيجاكس : يا طُرُويلُوسْ أيُّهَا الرِّعْدِيدُ أَبرِزْ رَأسَكَ!

(يدخل ديوميد)

ديوميد : قُلْتُ يا طُرويلُوسْ! يا طُرويلُوسْ أينَ أنت؟

إيجاكس : ماذا تُرِيدُ مِنْهُ؟

ديوميد : أَبْتَغِى تَأْدِيبَهُ!

إيجاكس : لوْ كنتُ أنَا قَائِدَ جَيْشِ اليُونَانِ لكَانَ الأَيْسَرَ انْ تَحْظَى بِمكَانِى قَبْلَ التَّأْدِيبِ المُعْتَزَمِ! قُلْتُ طُرويلُوسْ! أَيْنَ طُرويلُوسْ؟ ٥

(يدخل طرويلوس)

طرويلوس : يا دَيُومِيدُ الخَائِنْ! الآنَ أدِرْ وَجْهَكَ ذَا الغَدْرِ أيَا خَائِنُ وادْفَعْ رُوحَكَ ثَمَنًا لِجَوادِى! سَدِّدْ دَيْنَكَ بِحَيَاتِكْ!

ديوميد : هَا!؟ أنتَ هُنَا؟

إيجاكس : سَأُقَاتِلُهُ وَحْدِى! أَرْجُوكَ تَنَحَّ عَنِ السَّاحِةِ يا دَيُومِيدْ! ١٠

ديوميد : إنَّ الرَّجُلَ غَنِيمَةُ حَرْبٍ لِى! لَنْ أَقِفَ هُنَا مَكْتُوفَ الأَيْدِى!

طرويلوس : وإذَنْ هَيَّا! سَأُنَازِلُكَ وإيَّاهُ معًا! يا أَرْبَابَ خِدَاعٍ يُونَانِيِّين!

(يخـرج طرويلوس وهو يقـاتل إيجـاكس وديومـيـد معًا، فيراه هكتور أثناء دخوله)

(يدخل هكتور)

هكتــــور : حقًا طُرُويلُوسْ! أَبْلَيْتَ أَحْسَنَ البَلاَءِ فى القِتَالِ يا أَخِي الأَصْغَرْ!

(يدخل أخيليس)

اخيليــس : أَخِيرًا وَجَدْتُكَ هَيَّا إِذَنْ! وهَيَّا فَقَاتِلْ أَيَا هِكْتُورْ!

(يتقاتلان فيتغلب هكتور على أخيليس)

هكتــــور : تَوَقَّفْ إِذَا كُنْتَ تَبْغِي. ١٥

اخيليــس : إِنِّى أَحْتَقِرُ تَأَدُّبَكَ أَيَا طُرْوَادِيًا مُخْتَالاً!

وَلْيُسْعِدْكَ بِأَنَّ ذِراعِي تَنْقُصُهَا الدُّرْبَةْ

فَالرَّاحَةُ والإِهْمَالُ اصْطَحَبَانِي بَلْ ما زَالاَ!

لكنْ تَسْمَعُ عَنِّى ثَانِيَةً بَعْدَ قَلِيلٍ

وإِلَى ذَاكَ الحِينِ امْضِ لِتَنْظُرَ ما كَتَبَ القَدَرُ لَكَا! ٢٠

هكتــــور : وداعًا ولَوْ أَنِّنى كُنْتُ أَرْجَو لقَاءَكَ كُنْتُ أَتَيْتُ بِعَزْمٍ أَشَدّ!

(يدخل طرويلوس)

طرويلوس : أخِي مَا وَرَاءَكَ!؟

إِينْيَاسُ أَسِيرٌ فى أَيْدِي إِيجَاكْسْ. هَلْ نَقْبَلُ هذَا؟

كلاَّ! قَسَمًا بِاللَّهَبِ المُوقَدِ فى قَلْبِ سَماءٍ وَضَّاءَةْ

لَنْ يَهْزِمَهُ أَبدًا! فَلْيَأْسِرْنِى إِنْ شَاءَ مَعَهْ ٢٥

أوْ أنْجَحْ فى تَخْلِيصِهِ! يا رَبَّ القَدَرِ اسْمَعْ ما أَعِدُ هُنَا بِهْ

سَأُكَـافِحُ كى أُنقِذَهُ حتى لَوْ تُزْهَـقُ رُوحِى اليَوْمَ فَلَنْ آبَهْ

(يدخل رجل يلبس درعًا يونانيًا)

هكتــور : قِفْ قِفْ يا يُونَانِى! إنَّكَ هَدَفٌ جَذَّابٌ مُغْرِ! لا؟

أَفَلَنْ تَثْبُتَ لِى؟ يُعْجِبُنِى دِرْعُكَ كُلَّ الإعْجَابِ وأَطْمَعُ فِيهِ!

سأنالُ الدِّرْعَ وإنْ أُرْغِمْتُ على كَسْرِ الأَقْفَالِ به أو تَحْطِيمِهْ! ٣٠

(يخرج لابس الدرع اليونانى)

أفَلَنْ تَثْبُتَ يا حَيَوَانُ إذَنْ فاهْـــرَبْ

سأُطَارِدُكَ وآخُذُ دِرْعَكَ أنىَّ تَذْهَبْ

(يخرج هكتور خلف لابس الدرع)

المشهد السابع

(موقع آخر من ساحة القتال - يدخل أخيليس ومعه فرقة الزبانية من أتباعه)

اخيليس : هَيَّا فَأَحِيطُوا بِى الآنَ زَبَانِيَتِى!

اصْغُوا لِحُرُوفِى واتَّبِعُونِي حَيْثُ أَصُولُ هُنَا وأَجُولْ

لا يَضْرِبْ أَحَدُكمُو ضَرْبَةْ! لكنْ كُونُوا بأتَمِّ اسْتِعْدَادْ.

ما إنْ أَعْثُرْ يا صَحْبُ على هِكْتُورْ سَفَّاكِ الدَّمِ

حَتَّى نَنْقَضَّ عَلَيْهِ جَمِيعًا فَتُحِيطُوا أَنْتُمْ بِسِلاَحِكُمُو بِهْ ٥
وبِأَقْسَى ما يُمْكِنُكُمْ مِنْ طَعْنٍ فَلْتَقْضُوا اليَوْمَ عَلَيْهِ!
فَلْتَتْبِعُونى يـا سَـادَةُ ولْيَنْظُــرْ كُــلٌّ ما أَفْعَـلْ
قد كَتَبَ القَدَرُ على هِكْتُورَ الأَعْظَمِ هذا انْ يُقْتَلْ

(يخرجون)

المشهد الثامن

(موقع آخر من سـاحة القتال - يدخل ثيـرستيس، ثم يدخل منيلاوس وپاريس وهما يتقاتلان)

ثيرستيس : الآن يقاتل الديوث من جعله ديوثًا! الآن يهـجم الثور! والآن يهجم الكلب! اهجم يا پاريس اهجم! الآن يهجم ملك أسبرطة الذى نبت له قرنان! اهجم يا پاريس اهـجم! رجحت كفة الثـور الآن! الحذار الحذار من القرون!

(يدخل النغل مرجريتون)

مرجريتون : عد يا حقير فقاتل! ٥

ثيرستيس : ما أنت؟

مرجريتون : ابنُ سِفَاحٍ لپريام.

ثيرستيس : وأنا نغل أيضًا. وأحب الأنغال. حَمَلَتْ أُمِّى فِىَّ سِـفَاحًا، فتعلمت

سِفَاحًا، وغـدا تفكيرى سِفَاحًا، وشجاعـتى سِفَاحًا، وكلُّ شىءٍ فىً
حرامٌ فى حرام! لا يَعَضُّ الدُّبُّ دُبًّا آخر، فلماذا يَعَضُّ نَغْلٌ صِنْوَهَ؟ ١٠
خذ حذرك فالمعركة علينا شؤمٌ إلى أقصى حد! وإذا قاتل ابن العاهرة
فى سبيل عاهرة فإنه يثير غضب الأرباب! الوداع يا نغل!

(يخرج)

مرجريتون : اذهب إلى الشيطان أيها الجبان!

(يخرج)

المشهد التاسع

(المكان نفسـه. يدخل هكتور وهو يجر جثـة اليونانى لابس الدرع)

هكتـــور : ما أَبْشَعَ عَفَنَ البَاطِنِ قد أَخْفَاهُ جَمَالُ الظَّاهِرْ!
دِرْعُكَ جَذَّابٌ راهٍ كَلَّفَكَ حَيَاتَكْ.
أَنْهَيْـــتُ الآنَ هُنَا عَمَـلَ اليَـــوْمِ وآنَ استِجْمَامِـــى
فاستَرِحِ الآنَ حُسَامِى.. أُتْخِمْتَ دماءً ومَذَاقَ حِمَامِ

(يضع سـيـفه جـانبًـا ويبـدأ فى خلع دروعـه. يدخل أخيليس مع زبانيته)

اخيليس : أَبْصِرْ يا هِكْتُورُ الشَّمْسَ وكيفَ تَمِيلُ إلى مَغْرِبِهَا ٥
والليْلَ المَقْبُوحَ اللاَّهِثَ يُسْرِعُ فِى أعْقَابِ المَغْرِبْ
فكَـذَا عِنْـدَ هُبُـوطِ الشَّمْسِ بِوَجْـهٍ مُـرْبَدٌ أكْـدَرْ
كَىْ تَطْوِىَ صَفْحَةَ هذا اليَوْمِ سَيُطْوَى عُمْرُكَ يا هِكْتُورْ

هكتور : إنِّى أعزَلُ! عَارٌ أنْ تَغْتَنِمَ الفُرْصَةَ يا يُونَانِى!

اخيليس : انْقَضُّوا بالطَّعَنَاتِ عَلَيْهِ انْقَضُّوا! هَذَا مَنْ أَنْشُدْ! ١٠

(ينقض الزبانية على هكتور ويقتلونه)

وإذَنْ فَلْتَسْـقُطْ قَلْعَةُ 'إلْيُومَ' الشَّمَّاءُ! ولْتَغْرُبْ شَمْسُكِ يا طُرْوَادَةْ!
فَهُنَا يَرْقُدُ قَلْبُكِ وهُنَا تَرْقُدُ عَضَلاَتُكِ وعِظَامُكْ!
الآنَ زَبَانِيَتِى صِيحُوا وبِأعْلَى صَوْتٍ هَدَّارْ
قد قَـتَلَ أخِيلِـيسُ أخِيـرًا هِكْتُورَ الجَـبَّارْ

(يدوى البوق إيذانًا بالانسحاب من الجانبين)

أصْغُوا! البُوقُ يُنَادِى الجَيْشَ اليُونَانِىَّ بِأَنْ يَتَرَاجَعْ. ١٥

زبانى : أبْوَاقُ الطُّرْوَادِيِّينَ تُنَادِيهِمْ أنْ يَنْسَحِبُوا أيْضًا يا مَوْلاَىْ.

اخيليس : لِلَّيْلِ جَنَاحٌ كالتِّنِّينِ انْبَسَطَ على وَجْهِ الأرْض
فَكَأنَّ اللَّيْلَ الحَكَمُ الفَاصِلُ بَيْنَ الجَيْشَيْن.
سَيْفِى لَمْ يَأكُلْ ما يَكْفِيهِ وكانَ الطَّامِعَ فى أنْ يَشْبَعْ
لكِـنَّ اللُّقْمَةَ كـانتْ سَائِغَةً أرْضَتْهُ فآنَ لَهُ أنْ يَهْجَـعْ ٢٠

هَيَّا فَلْيُرْبَطْ جُثْـمَانُ الرَّجُـلِ إلى ذَيْلِ حِصَانِي
ولَسَوْفَ أُجَرِّرُ هذا الطُّرْوَادِيَّ وَرَائِى فى المَيْدَانِ

(يخرجون حاملين الجثة)

المشهد العاشر

(موقع آخر فى ساحة القتال. يُدَوِّى صوت البوق الذى يعلن التراجع)

(يدخل أجاممنون وإيجاكس ومنيلاوس، ونسطور وديوميد وغيرهم وهم يمشون مشية عسكرية على دقات الطبول. تسمع صيحات خارج المسرح)

اجاممنون : أَصْغُوا أَصْغُوا مَا هذِى الصَّيْحَاتْ؟

نسطور : أَسْكِتُوا الطُّبُولْ!

(يتوقف دق الطبل)

الجنود : (من خارج المسرح)

يَحْيَا أَخِيلِيسْ! يَحْيَا أَخِيلِيسْ! هِكْتُورُ قُتِلْ! يَحْيَا أَخِيلِيسْ!

ديوميد : يَقُولونَ هِكْتُورُ قُتِلْ! وإنَّ أَخِيلِيسَ قَدْ قَتَلَهْ!

إيجاكس : إنْ صَحَّ الخَبَرُ عَلَيْنَا انْ نُعْلِنَهُ مِنْ دُونِ فَخَارْ ٥
هِكْتُورْ كانَ عَظِيمًا ويُدَانِى فى العَظَمَةِ هذَا الجَبَّارْ

اجاممنون : فَلْنَتَمَهَّلْ فى السَّيْرِ الآنَ ونُرْسِلْ رَجـُلاً مِنَّا
يَرْجُو آخِيلِيسَ بأنْ يَأْتِينَا لِيُقَابِلَنَا فى خَيْمَتِنَا
إنْ تَكُنِ الأَرْبَابُ بِمَقْتَلِ هِكْتُورَ أخِيراً قَدْ رَضِيَتْ عَنَّا
سَقَطَتْ طُرْوَادَةُ ذاتُ المَجْدِ بأيْدِينَا وانْتَهَتِ الحَرْبُ الطَّاحِنَةُ لَدَيْنَا ١٠

(يخرجون فى مسيرة عسكرية)

المشهد الحادى عشر

(موقع آخر فى الميدان. يدخل إينياس وباريس وأنتينور وديفوبوس)

إينيـــاس : فَلْيَثْبُتْ كُلٌّ مِنكُمْ! ما زِلْنَا السَّادَةَ فى المَيْدَانْ!
لا يَرْجِعْ أحَدٌ لِلْمَنْزِلْ! فَلْنَتَحمَّلْ بَرْدَ اللَّيْلِ إلىَ صُبْحِ الغَدْ.

(يدخل طرويلوس)

طرويلوس : هِكْتُورْ قُتِلْ.

الجميــع : هِكْتُورْ؟ لا قَدَّرَتِ الأَرْبَابْ!

طرويلوس : بَلْ مَاتَ ويَرْبِطُهُ القَاتِلُ فى ذَيْلِ حِصَانِهْ! وبِأسْلُوبٍ وَحْشِيٌّ
ما زَالَ يُجَرِّرُهُ فى مَيْدَانٍ جَلَّلَهُ العَارْ! أسَمَاءَ الكَوْنِ ازْدَادِى ٥
تَقْطِيبًا ولْتُبْدِى الغَضَبَ بأقْصَى سُرْعَةْ!
واقْتَعِدُوا يا أَرْبَابُ عُرُوشَكُمُو وعَلَى طُرْوَادَةَ صُبُّوا الضَّرَبَاتْ!

لكنّى أدْعُوكُمْ أنْ تَأخُذَكُمْ بالنَّاسِ الرَّحْمَةُ فَتكُونَ مَصَائِبُكُمْ
قَاضِيَةً عَاجِلَةً لا تَسْتَغْرِقُ دَهْرًا فى الإفْنَاء المَحْتُومِ لَنَا!

إينيـــاس : أقْلَقْتَ الحَشْدَ جَمِيعًا يا مَوْلاَىْ. ١٠

طرويلوس : لَمْ تَفْهَمْنِى يا مَنْ قُلْتَ بِهَذَا لِى.
فأنَا لاَ أتَحَدَّثُ عَنْ هَرَبٍ أوْ خَوْفٍ أوْ مَوْتٍ
والواقِعُ أنّى أجْرُؤُ أنْ أتَصَدَّى لِجَمِيعِ بَلاَيَا الأرْبَابِ أوِ البَشَرِ
ومَهْمَا اتَّخَذَ الخَطَرُ مِنَ الأشْكَالْ! هِكْتُورُ قَضَى!
مَنْ فِينَا يُخْبِرُ وَالِدَهُ پِريَامَ أو الوَالِدَةَ هِكُوبا؟ ١٥
مَنْ يَدْخُلْ طُرْوَادَةَ ويُذِعْ فيها قَوْلَةَ "هكتورْ ماتْ"
فَلْيُدْعَ إلَى الأبَدِ ابْنَ البُومِ نَذِيرَ الشُّؤْمِ النَّاعِقْ!
تِلْكَ اللَّفْظَةُ سَوْفَ تُحِيلُ الوَالِدَ پريَامَ إلَى حَجَرٍ
وتُحِيلُ عَذَارَانَا والزَّوْجَاتِ عُيُونًا ويَنَابِيعَ دُمُوعٍ لا تَنْضَبُ
وتحِيلُ الشُّبَّانَ إلىَ أصْنَامٍ بَارِدَةٍ وبإيجَازٍ تَدْهَمُ أبناءَ البَلْدَةِ ٢٠
بالذُّعْرِ فَتُنْسِيهِمْ أنْفُسَهُمْ! لكنْ فَلْنَمْضِ وَحَسْب
هكتورْ ماتْ. ما عَادَ لَدَيْنَا كَلِمَاتٌ أُخْرَى فى القَلْب
لكنْ فَلْتَنْتَظِرُوا! يا أَرْبَاضَ خِيَامٍ آثِمَةٍ بَشِعَةْ
تَنْتَصِبُ هُنَا فى خُيَلاءَ عَلَى ظَهْرِ سُهُولٍ طُرْوَادِيَّةْ
فَلْيَطْلُعْ 'تايتَانُ' إلَهُ الشَّمْسِ بأسْرَعَ ما يَجْرُؤُ أنْ يَطْلُعَ ٢٥

حتَّى أنطَلِقَ بِسَيْفِي فَأَصُولَ بِسَاحِكِ وأَجُولْ! أمَّا أنتَ فيا ذا
الجُرْمِ الهَائِلِ يا رِعْدِيدُ فَلَنْ يَفْصِلَ فى الأَرْضِ مكَانٌ بَيْنَ البَغْضَاءِ
بِقَلْبَيْنَا! سأُقِيمُ بِرُوحِكَ دَوْمًا كَضَمِيرِ الآثِمِ ما أَسْرَعَ مَا
يَخْلُقُ بَعْضَ عَفَارِيتٍ تَدْهَمُهُ وبِسُرْعَةِ فِكْرِ المَخْبُولْ!
دُقُّوا الطَّبْلَ الآنَ لِنَرْجِعَ فَوْرًا لِلْبَلْدَةْ. فَلْنَرْجِعْ بِرِضىً لِذَوِينَا ٣٠
فَرَجَاءُ الثَّأرِ سَيُخْفِي أَحْزَانَ القَلْبِ البَاطِنَةَ بِأَنْفُسِنَا

(يدخل پانداروس)

پانداروس : ولكن اسمعوا اسمعوا!

طرويلوس : اغْرُبْ عَنْ وَجْهِي يا قَوَّادْ! ولْيَصْحَبْكَ الخِزْىُ وعَارُ اثْمِكْ
طُولَ حَيَاتِكَ ويَكُونَا مُقْتَرِنَيْنِ إلى الأبَدِ دَوَامًا بِاسْمِكْ

(يخرج الجميع ما عدا پانداروس)

پانداروس : (ساخراً) هذا خير علاج لعظامى الموجوعة! يا دنيا يا دنيا! ٣٥
فلتشهدى احتقار المسكين الذى يسعى بين صاحبين! يا خونة يا
قوادون! كم يبذل كل منكم أقصى الجهد وما أسوأ ما تلقون جزاءً
عنه! لِمَ يحرصُ كل الناس على خدماتكم وبعدها يكرهون أداءكم
كل الكراهية؟ ألم يعبر شاعر من قبل عن هذا المعنى؟ فلأنبش
ذاكرتى! هذا ما أذكر: ٤٠

النَّحْلَـــةُ الطَّنَّانَةُ التــى تُغَنِّى فـــى ذُرَا مَرَاحِـــهَا وفَرْحِـــهَا
تَظَـــلُّ هكَـــذَا إلى نَفَادِ شُهْدِهَا وكَسْـــرِ شَوْكَةٍ فـــى ذَيْلِهَا
فإنْ تَعَرَّضَـــتْ لِقَهْـــرٍ أوْ ضَيَـــاعِ ذلكَ السِّلاَحِ فـــى حُمَتِهَا
ضَاعَتْ كذَا حَلاَوَةُ الشُّهْد بهـــا وضَاعَ عَذْبُ لَحْنِهَا بِشَدْوِهَا

أيها الـناجحون فـى تجارة الأجسـاد! انقشـوا ما يلى فى لوحـاتكم ٤٥
المطرزة المعلقة على الجدران:

أَرْجُـــو أنْ يَـــذْكُـــرَ أَعْـضَـــاءُ نِقَـابَةِ پـانـداروسَ هُنَا مــــا فَـــاتْ
ولْيَـبْكُوا مـــا آلَ إليـــه پانْدَارُوسُ بِعَـيْن كادَتْ تَعْـمـىَ بالعَــبَـرَاتْ
فـإذا اسْـتَـعْصَى الـدَّمْعُ عَلَيْـهَا يَـكْفِيـنَا بَعضُ الأنَّاتِ أو الآهَاتْ
إنْ لَمْ يَكُ مِنْ أجْـلِي فَـبِـــسَـــبَبِ العَظْمِ المُـوجَعِ فى الجَنَبَـــاتْ ٥٠

إخْوَتَنَـــا والأخَوَاتْ! فى مِهْـنَةِ تَقْديمِ الأجْـسَادِ لِطُلاَّبِ الحَـاجَاتِ
لَنْ يَمْـضِيَ شَهْرَانِ هُـنَا إلاَّ أَمْلَيْتُ وَصِيَّـتِيَ الخَاصَّـةَ قَبْلَ مَـمَاتِى
كانَ الوَاجِبُ أنْ أَكْـتُبَهَا الآنَ ولكنّى أَخْـشَى أنْ يَحْدُثَ لِي الآتِى:
أنْ أَسْمَعَ شكْوَى مِـنْ عَاهِرَةٍ تَعْتَـرِضُ ويُؤْلِمُهَـــا مَعْنَـىَ كَلِمَاتِـى ٥٥
فإلىَ ذاكَ الحِينِ أُعَالِجُ مَرَضِـى بالحَمَّامِ السَّـاخِـــنِ تَخْفِيفًا لمُعَانَاتِى
وأُورِثُكُمْ أَمْـرَاضِى فـــى ذَاكَ الوَقْتِ وأتْرُكُكُمْ مِنْ بَعْـــدِ حَـيَـاتِى

(يخرج پانداروس)

نهاية المسرحية

تذييــل

نص الإعلان الذى كتبه الناشر وأضافه إلى الصورة الثانية من طبعة الكوارتو عام ١٦٠٩، وتورده طبعة أوكسفورد فى ذيل النص، وطبعات نيوكيمبريدج، وسيجنت، وفولجر فى صدره، مثل طبعة آردن. وقد حذف ناشر طبعة الفوليو ١٦٢٣ هذا الإعلان. انظر المقدمة

من كاتب لم يكتب قط إلى قارئ لا يكف عن القراءة: أنباء!

أَيُّها القَارِئُ الخَالِد! هَاكَ مَسْرَحِيَّةٌ جَدِيدة، لمْ تُذْهِبْ خشبةُ المسرح قَطُّ زَهْوَتَها، ولا صَفَّقَتْ لهـا أكُفُّ الجماهير الحمـقاء فأفْقَدَتْهـا نُضرتها، وإن كانت تحـوز قَصَبَ السَّبْقِ فى الكوميديا، سَبَّاقَةً إلى ما لا يتميز به غيرها، إذ إنها وليدةُ ذِهْنٍ لم يُعَالِجْ دونَ غَايَةٍ مَوْضُوعًا كوميديًّا فى يَوْمٍ من الأيام. ولو استَبْدَلْتَ بالأسماء الباطلة للكوميديات وَحَسْبُ أسماءَ سِلَعٍ وبضائعَ مفيدة، أو عناوينَ مَسْرِحِيَّاتٍ كُـتِبَتْ فى صُورَةِ الدَّعَاوَى القضائية، لرأيتَ أنَّ جميعَ النقاد المتـفشين المزهوين المعادين للمســرح والذين يعتبرونه باطلاً، قـد تسابقوا إليهـا طلبًا لِسِحْرِ الموضوعـات الجادة! وأَخُصُّ بالذكر كوميديات هذا المؤلف التى نُسِـجَتْ خيوطها من الحياة الواقعية إلى الحد الذى يجعلهـا أنسبَ تعليقاتٍ على أَحْداثِ حياتِنا وأَدَقَّ شروحٍ لها، إذ يتجلَّى فيها من توفيق الفكر ومهارة اللماحـية ما يجعل أشَدَّ مُبْغِضِى المَسْرَحِ يقبلون على كوميدياته.

أَضِفْ إلى هذا أن جميع الأغـبياء المنهمكين فى مَلاَذِّ الدنيا، والذين لم يسـتطيعوا فى يوم من الأيام تذوقَ براعةِ اللمـاحية فى الكومـيديا، إذا بلغتهم أنبـاء عروض مسرحـياته، جاءوا لمشاهدتها فوجدوا فيها من اللماحـية والذكاء ما لم يجدوه فى أنفسهم، وخرجوا من المسرح أذكى وأفـضل من حالهم قـبل دخوله، إذ أحسـوا أن ذهنهم قد شُحِـذَ وازداد حِدَّةً بأكثر مما كانوا يحلمون أن يقدر شَىْءٌ مهما يكن على شحذه! إذ إن بديهة هذا الكاتب تأتى فى كوميدياته 'بالمُلَحِ' التى يزيد 'مِلْحُهَا' (بسبب متعتها الفـائقة) عما فى البحر الذى يقال إن ربة الحب ڤينوس قد ولدت فيه! وتتفوق هذه الكوميديا على جميع كوميدياته الأخرى فى اللماحـية. ولو أتيح لى الوقت لعلقت عليـها، وإن كنت أعلم أنها لا تحـتاج إلى تعليق،

حتى أبيِّن القيمة الكبرى التى يجد القارئ هـذه الكوميديا زاخرة بها، حتى ولو كان مسكينًا مثلى، لا حتى أبين أنك أنفقت البنسـات الستة، ثمنًا للنسخة، فيما يسـتحق. إنها جديرة بعناء القراءة مثل أفـضل كوميديات تيرينس أو پلاوتوس. وصـدقنى، حينما يرحل المؤلف عن الدنيا، وتنفد طبـعات كوميدياته، سوف يتـسارع الناس لاقتناء نسخة واحدة ويـفتشون عن النسخ كأنما لينشئوا محاكم تفـتيش انجليزية جديدة. فليكن هذا تحذيرًا منى: لا ترفض اقتناء النسخة ما دمت تنشد المتعة وتتمتع بِـحُسْنِ التقدير، ولا يَنْتَقِصَنَّ من إعجابك بها أنها لم تلوثها أنفاس جـماهير المسرح العطنة، بل اشكر القدر على أنها نجت بـالفرار وأصبحت بين أيديكم، ولو كان الأمر بيد مالكى هذه المسرحية لكان ينبغى - فى ظنى - أن ترجوهم أنتم الحصول عليها لا أن يرجوكم هم شراءها! وهكذا أترك كل من لا يمتدحها داعيًا له الله وناعيًا ما آل إليه ذكاؤه! إلى اللقاء!

الناشر

A neuer writer, to an euer reader. Newes.

ETernall reader, you haue heere a new play, neuer stal'd with the Stage, neuer clapper-clawd with the palmes of the vulger, and yet passing full of the palme comicall; for it is a birth of your braine, that neuer under-tooke any thing commicall, vainely: And were but the vaine names of commedies changde for the titles of Commodities, or of Playes for Pleas; you should see all those grand censors, that now stile them such vanities, flock to them for the maine grace of their grauities: especially this authors Commedies, that are so fram'd to the life, that they serue for the most common Commentaries, of all the actions of our liues, shewing such a dexteritie, and power of witte, that the most displeased with Playes, are pleasd with his Commedies. And all such dull and heauy-witted worldlings, as were neuer capable of the witte of a Commedie, comming by report of them to his representations, haue found that witte there, that they neuer found in them-selues, and haue parted better wittied then they came: feeling an edge of witte set vpon them, more then euer they dreamd they had braine to grinde it on. So much and such sauored salt of witte is in his Commedies, that they seeme (for their height of pleasure) to be borne in that sea that brought forth Venus. *Amongst all there is none more witty then this: And had I time I would comment vpon it, though I know it needs not, (for so*

الحـواشي

وتتضمنُ شُرُوحًا نَصِّيَّةً وتعليقات نقدية

حواشى الشخصيات

قائمة الشخصيات: كان المحرر 'رو' (Rowe) أول من أعد هذه القائمة عام ١٧٠٩ فى طبعته للأعمال الكاملة لشيكسبير فى ستة أجزاء، وهو يجمع فيها رجال اليونان وحدهم ثم يأتى الطروداديون، ثم تأتى الأدوار النسائية، والكومبارس أخيرًا. وأما التقسيم الحالى فكان أول من وصفه هو فوكس (R.A. Foakes) فى طبعته نيو بنجوين للمسرحية عام ١٩٨٧، وأخذ به بفنجتون فى طبعة آردن، وأخذت به هنا.

بريام: (Priam) يرد هجاؤه بصورة مختلفة فى موقعين (٢/ ٢/ ٢٠٧) و(٥/ ٣/ ٥٤) وهى (Priamus). وهو عند هوميروس ملك طروادة الذى بلغ أرذل العمر، وزوج الملكة هيكوبا (هيكوبا Hecuba) ووالد خمسين ولدًا وبنات كثيرة. وعندما سقطت طروادة قتله ابن أخيليس، ويدعى نيوبتوليماس (Neoptolemus) أى (بطليموس الجديد).

هيلينوس: (Helenus) ابن بريام وهيكوبا، وهو كاهن ومتنبئ.

طرويلوس: (Troilus) ابن الملك بريام، ولا يذكره هوميروس فى الإلياذة إلا فى أواخرها وفى إشارة موجزة مقتضبة، قائلاً إنه قُتل قبل هكتور. ولكن تشوسر جلب له الشهرة بقصيدته الرائعة طرويلوس وكريسيد (*Troilus and Criseyde*) باعتباره العاشق المخلص لكريسيد الذى عانى من خيانتها. وقد ناقشتُ تطور صورته على مر التاريخ فى المقدمة. ولما كان اسمه يعنى حرفيًا ابن "طروادة" أو "الطروادى"، وكان الهجاء العربى الشائع لاسم المدينة قد أحال التاء طاء (وهذه عادة عربية متبعة فى التعريب: قرطاجنة وطرابزون إلخ) رأيت أن الاتساق يقتضى اتباع ما حدث من تحول لاسم المدينة.

مارجاريتون (مرجريتون Margareton) ابن سفاح (نغل) للملك بريام. وهذا هو اسمه الذى ورد أول مرة عند بينوا دى سان - مور (انظر المقدمة) فى قصيدته القصصية 'قصة طروادة' ، وفى المرة الوحيدة التى يرد فيها اسمه فى الحوار فى مسرحية شيكسبير يرد باستبدال لام بالتاء، وهو على الأرجح خطأ فى قراءة الاسم، صححته أليس ووكر (Walker) فى طبعة كيمبريدج الأولى للمسرحية عام ١٩٥٧، واتبعها جميع المحررين إلى اليوم.

كاساندرا (Cassandra) يقول هوميروس فى الإلياذة إنها كانت أجمل بنات الملك پريام والملكة هيكوبا. وتقول الأساطير اللاحقة إن الرب أپوللو وقع فى غرامها ومنحها موهبة النبوءة، أى القدرة على التنبؤ بالأحداث، ولكنها صَدَّتْهُ ولم تستجب لغرامه فانتقم منها بأن قضى بألاَّ يصدق أحد نبوءاتها. وبعد سقوط طروادة كانت من نصيب أجاممنون (عند إجراء القرعة على غنائم الحرب) فاصطحبها معه إلى منزله فى مايسينى (Mycenae) حيث قتلتها كلايتمنسترا (Clytemnestra) (انظر مسرحية أجاممنون للشاعر أيسخولوس، ومسرحية بنات طروادة للشاعر يوريپيديس). .

كريسيدا: (Cressida) ويشار إليها باسم كريسيد أحيانا فى النص (بحذف حرف الحركة الأخير) ولكن المسرحية تشير فى عنوانها إلى الاسم الكامل ولذلك أخذ جميع المحررين به فى النص إلا حين يقتضى الوزن الشعرى حذف الحركة الأخيرة. ولا تذكر الإلياذة كريسيدا، وإن كانت تلك الملحمة تبدأ بمشاجرة حول خليلة لأجاممنون تدعى كريسيس (Chryseis) بنت كريسيس (Chryses) كاهن أپوللو. وعندما تناول بوكاشيو (Boccaccio) تلك القصة فى الفيلوستراتو وتناولها تشوسر فى قصيدته المذكورة، جعلاها بنت كالخاس (Calchas) المتنبئ الطروادى الذى قرأ الغيب وعرف بسقوط طروادة فى أيدى اليونان (وَفْقَ ما قَدَّرَتْهُ الأقدار) فَفَرَّ إلى صفوف اليونان وترك ابنته التى تَرَمَّلَتْ تتعرض لغضب الطرواديين. ويرويان كذلك أن كريسيدا استجارت بهكتور فأجارها وحماها. ويقول الشراح إن اسم كريسيدا مُحَرَّفٌ عن اسم كريسيس الوارد فى الإلياذة وإن اسمها قد أصبح صفة تطلق على المرأة الخائنة بسبب شيوع القصائد التى كتبها شاعر يدعى روبرت هنريسون (Henryson) بعنوان تركة كريسيد.

پانداروس: (Pandarus) يشار إليه أيضًا باسم پاندار (Pandar) ولكننى التزمت بصورة واحدة للاسم تحاشيًا للخلط بينه وبين الشاعر اليونانى القديم پندار (Pindar) (٥٢٢ ؟ - ٤٣٨ ؟ ق.م.) الذى اشتهر بأنشودة المناجاة الپندارية (Pindaric Ode) حيث يختلف بناء الفقرتين الأولى والثانية عن الفقرة الثالثة (الختامية). ويقول هوميروس فى الإلياذة إن پانداروس كان ابن ليكاوون (Lycaon) وكان محاربًا صنديدًا قاد الطرواديين وأصاب الملك اليونانى منيلاوس بجروح، ولكنه اشتهر فى الدور الجديد الذى ابتكره له بوكاشيو وتشوسر باعتباره عم كريسيدا، والوسيط الذى أتى بها إلى حبيبها طرويلوس. وفى العصور الوسطى كان دور وساطته يحظى بالجلال فى قصص الحب الرفيع والشعر القصصى القائم عليه، ولكنه فقد جلاله فيما بعد.

غلام - (A Boy) يوصف خادم طرويلوس بأنه غلام فى ١/٢/٢٦ وما بعده، ثم يوصف بأنه رجل (Man) فى ٣/٢/ الإرشادات المسرحية. وطرويلوس يقول له 'يا غلام' ، والأرجح أنه الشخص نفسه وأن الوصف بالغلام يرجع إلى الوضع الاجتماعى لا إلى العمر.

خادم (servant) يشار فى طبعة الكوارتو للمسرحية إلى خادم باريس بلفظ 'رجل' وبلفظ 'خادم' فى طبعة الفوليو. ويشير اللفظان كما هو واضح إلى شخص واحد.

هيلين (Helen) يظهر الاسم بعدة صور أهمها هيلينا (Helena) ونل (Nell) والمعروف أن هذا الاسم قد اشتقت منه أسماء عديدة باللغات المعاصرة ومنها العربية نيلى (Nelly) ويظهر فى العامية الإنجليزية المعاصرة فى صيغة تأكيد الإنكار (Not on your Nelly!) أى "ولو حلفت بحبيبتك هيلين!" (أى بأجمل نساء الأرض!).

إيجاكس (Ajax) ذكرت ما يتصل باسم إيجاكس فى المقدمة ص١٦.

ديوميد (Diomed / Diomedes) يشار إلى هذا الشخص بالصورتين من هذا الاسم، ولكن 'ديوميد' هى الأكثر ظهوراً، ولا تظهر الصورة ذات النهاية (es) إلا مرتين، إحداهما فى حالة المضاف إليه (أى الذى تضاف إليه (s) الملكية). وكبار الشراح يستخدمون الصورة التى اخترتها فى الترجمة، وكذلك فعل أستاذنا لويس عوض عندما ترجم **أنطونيو وكليوباترا** وكتب هذا الاسم بالعربية.

باريس (Paris) يقول هوميروس فى **الإلياذة** إنه ابن الملك پريام وزوجته هيكوبا، وكانت أثناء حملها له قد رأت فى منامها أنها سوف تضع 'جذوة من النار' (وتعنى الآن المتمرد العاصى) وهكذا أُلْقِىَ بَباريس عند ولادته فى البرية حتى يموت، ولكن بعض الرعاة أنقذوه ورعوه حتى اشتد عوده ثم عاد واستطاع بفضل قوته الجسدية ومهارته الحربية أن يحظى بالقبول فى الأسرة المالكة، وعندما أُرسل سفيراً إلى المملكة اليونانية (اسبرطة Sparta) التى يحكمها الملك منيلاوس (Menelaus) أقام علاقة غرامية مع هيلين زوجة ذلك الملك، واصطحبها معه عائداً إلى طروادة، وهو سبب اندلاع حرب طروادة بعد ذلك. ولكن الأساطير اللاحقة تضع علاقة باريس بهيلين فى سياق أكبر وأوسع وهو القصة التى يشار إليها باسم "تحكيم باريس" (The Judgment of Paris). وتقول هذه القصة إن باريس، أوسم رجال الدنيا، اختارته الربات الثلاث هيرا (Hera) (المعادلة للربة جونو Juno، ملكة الأرباب عند الرومان) وأثينا (Athena) (أو منيرڤا Minerva ربة الحكمة) وأفروديت (Aphrodite) (أو ڤينوس Venus ربة الحب) للتحكيم بينهن، أى ليحكم أيهن الأجمل. واختار باريس الربة أفروديت وكانت مكافأته الظفر بأجمل نساء الأرض وهى هيلين.

أخيليس (Achilles) ابن رجل يدعى پليوس (Peleus) وحورية بحرية تـدعى ثيتيس (Thetis) وكان قائدًا لفرقة الزبانية (Myrmidons) وهم بشر خلقهم زيوس (Zeus) (أى چوڤ Jove رب الأرباب الرومانى) من النمل، فأصـبحوا يتميزون بالغلظة والشدة لا يعـرفون الرحمة وأهم سماتهم تنفيذ الأوامر دون مناقشة والطاعة العمياء لرئيسهم. وغدا هذا الاسم يطلق على كل من يتصف بهذه الصفات، سواء فى الإنجليـزية الحديثة (حيث يُطلق على مندوبى المحاكم - أو 'المحضرين' - الذين يتولون تنفيذ الأوامـر والأحكام القضائية اسم 'زبانية القانون' أى myrmidons of the law) كما يرد فى ترجمات القرآن إذ اسـتند المترجمون إلى ما يقوله المفسرون من أن تعـبير ﴿سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ﴾ (العلق-١٨) يشير إلى مـا ورد فى سورة التحريم ﴿عَلَيْهَا مَلائِكَةٌ غِلاظٌ شِدادٌ لاَّ يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ﴾ (التحريم-٦). وهكذا فحين أمر أخيليس زبانيته بقتل هكتور فعلوا ما أُمروا به بشدة وغلظة.

إينياس (Aeneas) تقول الأسـاطير إنه كان مـن أبناء الربة أفروديت، راعيـة الطرواديين ورجل من أبناء البشر هو أنخيسيس (Anchises) وهكذا كان يعتبر سليل الفرع الأحدث من الأسرة المالكة الطروادية (وپريام يمثل الفـرع الأعرق). ولم يكن هوميـروس يراه من الشخـصيات المهـمة ولكنه اكتـسب شهرة فيـما بعد من ملحـمة الإنيادة التى كتـبها الشاعـر الرومانى ڤيرچيل (Virgil) بسبب نجاحه فى الفرار من طروادة والنجاة من الدمار الذى حاق بها، ونجاحه فى إنشائه مدينة رومـا. وقد ناقشت فى المقدمة أسلوبه فى الحديث الذى يتسم بحـذلقة يقول النقاد إن شيكسبير يتعمدها.

أجاممنون (Agamemnon) يقول هوميروس فى الإلياذة إنه ملك مايسينى (Mycenae) والأخ الأكبر للملك منيلاوس (Menelaus) ملك اسبرطة، وقائد القوات اليونانية فى الحرب.

منيـلاوس (Menelaus) ملك اسـبـرطة وزوج هيلين والمحـارب الصنديد الذى هزم پـاريس فى المنازلة الفردية وكاد يقتله لولا أن تدخلت الربة أفروديت، راعية الطرواديين فأنقذته.

نسطور (Nestor) يقول هوميروس فى الإلياذة إنه ملك پايلوس (Pylos) وقد بلغ من العمر عتيًا، وإن كان لا يزال حاضر الذهن قوى الذاكرة، ولكنه على أية حال يميل إلى الإطناب والإسهاب، على نحو ما يؤكده شيكسبير وناقشته فى المقدمة.

أنتينور - (Antenor) أحد حكماء طروادة، وتقـول الأساطير اللاحقة إنه خـان وطنه وبيَّن لليونان كيف يدمرون طروادة. وشيكسبير لا يتعرض لهذا لأنه لا يصل إلى نهاية أحداث الحرب.

البرولوج

تضيف الطبعات الحديثة إلى النص هنا إرشادًا مسرحيًّا يفيد دخول الممثل الذى يلقى 'الكلمة الافتتاحية' ، وهو معنى 'برولوج Prologue ' الذى عَرَّبْتُهُ لأنه أصبح فى عداد المصطلح الجديد بالتعريب، إذ إننا نترجم 'الكلمة الافتتاحية' هذه الأيام بعدة مصطلحات شائعة ليس البرولوج من بينها مثل:

inaugural address, opening speech etc.

والْتَزَمْتُ فى النص الذى ترجمته هنا بتفسير طبعة آردن لمنظر الممثل، أى لملابسه، وهو الذى الْتَزَمَتْ به طبعة فولجر (٢٠٠٧) أى ارتداء الممثل 'حلة مدرعة' وهو معنى (in armour) وعلى هذا فسرت الإشارة الأخرى إلى ذلك فى السطر ٢٣ أيضًا أى (armed) ولو أن معنى الأخيرة قد يفيد أيضًا إما أن الممثل يحمل سلاحه أو أنه 'مستعد' لأداء العمل الذى اضطلع به.

١- ''من جزر اليونان'' يقول الشراح إن التعبير غير دقيق ''جغرافيًا'' فإذا كان يوليسيس من جزيرة إيثاكا فإن غيره من بلاد اليونان غير الجزرية.

١- ''المتباهون'' فى الأصل كلمة لم تعد شائعة فى مطلع القرن السابع عشر، وإن كانت قد استخدمت فى القرن السابق وهى (orgulous) ويتعمد شيكسبير الإتيان بما يشبه المهجور من الألفاظ لرفع مستوى الألفاظ أو للإيحاء بالقِدَم.

٢- ترجمت صفة الرفعة بأنها 'الشمم' (high) وهو فى اللغة معادل دقيق، ولكنه يتميز أيضًا بتأكيد معنى الكلمة المهجورة المشار إليها فى الحاشية السابقة، فأنت تقول 'شَمَّ الرجل' لتعنى ارتفع وتكبر، ولكن لما كان الشمم فى العربية يرتبط بالإباء (فيما يسمى binomial أى المزدوج الأسمى) أضفت صفة الإباء أيضًا فهو موحى به.

٣- ''ميناء أثينا'' يقصد أن السفن اصطفت فى هذا الميناء قبل الإبحار إلى طروادة.

٥- ''ستون وتسع سفائن'' يلتزم شيكسبير هنا بترجمة تشابمان للإلياذة.

٦- '' فريجيا'' (Phrygia): إقليم فى غربى آسيا الصغرى (تركيا الحالية) كان يعتبر معادلا ' شعريًا' لطروادة فى الشعر الرومانى والقروسطى.

٩- ''المختطفة والمغتصبة'' الأصل (ravished) والشراح يجمعون على أن الدلالتين قائمتان فى اللفظة الإنجليزية فأتيت بهما معًا.

١١- "مرفأ تنيدوس" فى الحقيقة جزيرة صغيرة قريبة من الساحل المواجه لطروادة.

١٣- "وقد كادت تغطس فى الماء من الأثقال" هذا هو معنى التعبير (deep - drawing) وهو خاص بشيكسبير.

١٤- 'سهول الدردان' (Dardan plains) المقصود سهول طروادة ولكننى آثرت الالتزام بالاسم الذى يورده شيكسبير للإيحاء بعراقة المدينة، فالمعروف أن دردان أو دردانوس (Dardanus) - ابن زيوس (رب الأرباب) من إلكترا بنت الرب أطلس - كان مؤسس طروادة ويعتبر السلف الأسطورى للأسرة المالكة فيها، قبل بريام بخمسة أجيال.

١٥- "الرائعة" فى الأصل (brave) ذات الصلة بالإيطالية *bravo* ولكن بعض الشراح يجد فيها معنى مضمرًا على الإبهار، وأظن أن هذا المعنى مضمر فى الكلمة العربية أيضًا.

١٧- أسماء الأبواب السبعة تتبع ما جاء فى التراث.

٢٠- "روح ترقب" هذا هو معنى (tickling) التى تتكرر فى سياقات أخرى لتفيد 'دغدغة الشوق' لدى المغرم.

٢٣-٢٤ "يفتقر إلى الثقة" يذكرنا هذا بما تقوله روزالند فى 'الإپيلوج' (الكلمة الختامية) لمسرحية كما تحب "فأنا لست الإپيلوج الممتاز ولا أقدر أن أوحى لكمو بجمال العرض التمثيلى" (الطبعة العربية، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٢٥٣ - السطران ٩-١٠).

٢٨- "فى منتصف الأحداث" (in the middle) والمقصود (*in medias res*) مثل الملاحم، وهو ما يوحى به هوراس (Horace) فى فن الشعر، وما يفعله هوميروس فى الإلياذة، فكأنما يريد شيكسبير أن يحاكى الشعر الملحمى، ولكن درايدن ينص على ذلك فى الشعر الدرامى أيضًا (انظر درايدن والشعر المسرحى، مجدى وهبة ومحمد عنانى، ١٩٦٣ - ١٩٩٤) ومقدمة الترجمة العربية للفردوس المفقود (القاهرة ٢٠٠٢).

٢٩- " تهضمه" (digested) لم أشأ التضحية بالصورة ذات العلاقة بصور الطعام والمذاق فى النص فأبقيت عليها.

٣٠-٣١ ينهى البرولوج مقدمته بسطرين مقفيين.

٣١- يقتطف المحدثون ما قاله ك. ديتون (Deighton) محرر طبعة آردن الأولى (١٩٠٦) عن معنى هذا السطر وهو أن البرولوج يود أن ينسب رضى الجمهور أو استياءه من العرض إلى ما تسفر عنه

الحرب، وما دامت الحرب تدور سجالاً فلا مناص من تفاوت حظه من المدح أو القدح. وأرى فى هذا ما يزيد عن لمسة اعتذار عن التقصير، بل يتجاوز ذلك إلى التفكه، وما أنسبه لروح السخرية التى تشيع فى المسرحية!

الفصل الأول - المشهد الأول

وصف المنظر مضاف وغير منصوص عليه عند شيكسبير، ما دام مسرحه لا يعتمد على الديكور بل على ما يأتى به الحوار وتوحى به الملابس (فوكس، طبعة نيو بنجوين ١٩٨٧).

١- "غلامى" فى الأصل (Varlet) وهى الكلمة المرادفة لكلمتى (boy) و(man) كما سبق أن ذكرت فى حواشى الشخصيات.

٣- "وبداخلها تضطرم معارك ضارية" صورة الحرب التى تدور بين أعضاء الجسد قديمة وترجع للعصور الوسطى وينسبها پامر (Palmer) محرر طبعة آردن (الثانية) ١٩٨٢ إلى ما ورد عند بعض الكتاب فى القرن الرابع الميلادى، والتى ترجع فى بعض جوانبها للتراث الرومانى.

٢٩ - "يا للخيانة!" فى النص التفات إذ يخاطب طرويلوس نفسه قائلاً "يا أيها الخائن!" ولكننى استعضت عن النداء الذى يمكن أن يُحْدِثَ بلبلةً للقارئ أو السامع بهذا التعبير. والمقصود أنه 'يخون' حبه إذا ذكر أن طيف كريسيدا قد يغيب عن خياله، وهو ما يوضحه فى سؤاله الإنكارى التالى.

٣٥- يقارن طرويلوس بسمته المصطنعة التى يحاول بها مداراة حرجه و'بسمة' الشمس حين تلوح من بين السحب ساخرة ممن يتلهف على ظهورها، والأصل هو:

(... as when the sun doth light a-scorn)

وهذه هى القراءة فى طبعتى الكوارتو والفوليو، والتى يأخذ بها جميع المحررين المحدثين باستثناء دوسون (٢٠٠٣) الذى يأخذ بتعديل 'رو' (Rowe) الذى يغير الكلمة الأخيرة إلى (a storm) فى طبعة نيوكيمبريدج، ولكن دفاعه عن التعديل غير مقنع، فالموقف موقف سخرية لا عاصفة، وإن كان بفنجتون يُسَلِّم "بصعوبة الصورة".

٣٦ - ٣٧ لاحظ كيف ينهى طرويلوس حديثه بسطرين مقفيين، ولاحظ التفاوت بين النظم الذى يصر عليه ونثر پانداروس 'الهازل'.

٥٥ - ''زغب صغار الطير'' فى الأصل 'زغب صغار التم' ، (The cygnet's down) ولما كان المقصود هو زغب الطير عمومًا لا التم خصوصًا، لأن التم (swan) طائر برى لا يستأنسه الإنسان ويربيه ومن ثم فمن المستبعد الإحساس بنعومة زغبه، أضف إلى ذلك أنه يكاد يكون مجهولاً للقارئ العربى، فالتم طائر يعيش فى المناطق الباردة أساسًا. ولذلك استعضت باسم الجنس عن اسم الطائر المحدد.

٥٥- ''روح الإحساس'' فى الأصل (Spirit of sense) والمقصود بذلك ''المبدأ الحيوى أو الجوهر الذى يهب الحياة وينقل الانطباعات الحسية إلى الذهن والنفس، وفق المعتقد السائد، وكان يُرى من ثم أنه أرهف مادة فى جسد الإنسان''. (بفنجتون) ولذلك أضفت صفة 'المرهف' فى السطر التالى لتبيان طبعه.

٥٨- ''بالزيت ولا البلسم'' (oil and balm) اى بما يلطف من ألم الجرح ويشفيه.

٦٦- يقصد طرويلوس أن يعبر عن ذعره من تخلى پانداروس عن وساطته.

٦٧- ''المشقة'' فى الأصل (travail) ويقول سلتزر (Seltzer) إن الكلمة تفيد معنى مضمرًا هو 'الذهاب والإياب ما بينكما'، لصلتها بكلمة (travel) (طبعة سيجنت) ولكن التورية المستترة يتعذر إخراجها فى الترجمة.

٧٢-٧٣ - ''فى أتم زينة لها'' فى الأصل (on Sunday) وقد ترجمت المعنى المقصود لا التعبير بدلالته الغربية، فلا يعنى 'يوم الأحد' شيئًا لقارئ العربية مما يقصده المؤلف. أضف إلى ذلك أن شيكسبير ينسب إلى أيام الوثنية الاحتفاء بيوم الأحد وفقًا للتقاليد المسيحية، وإذا تعلل أحد بأن شيكسبير يخاطب جمهوره بما يفهمه ذلك الجمهور آنذاك تعللت أنا بأننى أخاطب القارئ العربى بما يفهمه اليوم!

٧٧- ''أبوها'' أى كالخاس والد كريسيدا، وهو الكاهن الطروادى الذى أنبأه أپوللو بسقوط طروادة المحتوم فهرب من وطنه والتحق بصفوف اليونان، وفى هذا يعتمد شيكسبير على المصادر الكلاسيكية وعلى تشوسر، وإن لم يذكر شيكسبير شيئًا عن دوافع فرار كالخاس عند ظهور هذا الشخص على المسرح فى ٣/٣. ولاحظ أن پانداروس يشير، ربما دون أن يقصد، إلى مصير كريسيدا (الالتحاق بأبيها عند اليونان) فيما يشبه التورية الدرامية الساخرة.

٩٤ - ''وبحق غرامك للحورية دافنى'' يحكى أوڤيد فى مسخ الكائنات أسطورة غرام أپوللو المشبوب بالحورية دافنى (Daphne) وكيف تحولت بناءً على طلبها وتوسلاتها إلى شجرة من أشجار الغار

(bay tree, laurel bush) وهى الشجرة التى أصبحت 'مقدسة' لارتباطها بأبوللو (پامر فى طبعة آردن الثانية). والمفهوم أن التشبيه مضمر لكريسيدا بدافنى التى تحولت إلى شجرة حفاظًا على عفافها، ولكن طرويلوس يعدل من الصورة فى الأبيات التالية.

٩٥- ''من نحن؟'' أى ''من أنا؟'' (آردن٣ وفولچر ٢٠٠٧).

٩٦- ''الهند'' قد يكون المقصود بلاد الهند (الشرقية) أو جزر الهند الغربية، إذ كان كل منهما مشهورًا بالثراء وبعد المنال. وأما اللؤلؤة فهى ترمز للعذرة وكل ما هو ثمين فى المرأة وفق مفهوم ذلك العصر.

٩٧- ''قصر أبى 'إلْيوم' '' (Ilium) كان أصلاً اسم طروادة نفسها وهو الذى بُنى أو اشتق من اسم 'إلوس' (Ilus) المؤسس الأسطورى للمدينة، ويظهر الهجاء فى بعض مواضع الأولى بالنون لا بالميم، ولكن جميع الطبعات الحديثة تورد الاسم الصحيح. والاسم قد يطلق على القصر أو على قلعة المدينة أو على المدينة نفسها، فاخترت القصر.

١٠٢- ''إجابة نسوية ملائمة'' أى إن إجابته التى تفسر الماء بالماء تمثل منطق المرأة.

١٠٧-١٠٨ أول تفكه يعتمد على وجود قرنين خفيين على رأس الديوث، ويبين منذ البداية كيف يميل الحديث إلى السخرية من القضية التى اندلعت الحرب بسببها. وذلك الجرح المشار إليه تافه يستخف به پانداروس فيما بعد (١/ ٢/ ٢٠٥)، ولا يكاد پاريس يشير إليه أصلاً.

الفصل الأول - المشهد الثانى

المنظر هنا غير محدد، وقد اخترت ما اتفق عليه معظم المحررين ومعظم المخرجين المحدثين خصوصًا من اهتموا بهذا المشهد الذى كتب عنه أحد النقاد دراسة خاصة (انظر المقدمة) فهو الذى يقدم الصورة العامة لساحة القتال، وبعض الملامح الأساسية للشخصيات على لسان راو محايد هو ألكسندر خادم كريسيدا. وقد يكون المكان الذى أشير إليه فى الإرشادات المسرحية شرفة فى قلعة أو فى قصر 'إليوم' نفسه، فهو غير مقصور على آل پريام. والبرج المشار إليه فى السطر الخامس أحد أبراج تلك القلعة أو ذلك القصر.

١٠- ''غضبة هكتور'' تذكر القراء والمشاهدين الملمين **بالإلياذة** بتعبير 'غضبة أخيليس' ، وتصوير ألكسندر لبكاء الزهر حزنًا على حصاده يرهص ببكاء الناس على ' حصاد' الأرواح الذى ستؤدى إليه غضبة هكتور، ومقتله هو فى النهاية.

١٧- تعمد كريسيدا إلى إفساد الطابع المجازى لتعبير ألكسندر 'وقفته وقفة رجل متفرد' بمعنى أنه نسيج وحده، فتحول التعبير إلى معناه الحقيقى، وهو ما يدخل فى باب ' التخفيض' المشار إليه فى المقدمة (وقد تكون لفكاهتها دلالة 'خارجة').

١٩-٢١ يستند ألكسندر فى تعديده لصفات الوحوش إلى الأمثال السائرة والتراث الشعبى، وهو ما يفرد له الباحثون دراسات مستقلة تجاهلتُها.

٢١- المقصود 'بالأخلاط' العناصر التى تتكون منها النفس (Humours) وتملى الطباع، ولهذا فهى أيضًا طباعٌ ما دام أحدها يسود على غيره ويتحكم فى 'الطبيعة العامة' للشخصية. وكما يقول ألكسندر، لا يسود أحدها عند إيجاكس بل تختلط الطباع جميعًا بعضها ببعض.

٢٧- ''ولا مجال'' (للفرح) التعبير فى الأصل هو (against the hair) وهو يوازى (against the grain) فى الإنجليزية المعاصرة، الذى يعنى هنا ''دون وجود ما يستدعى ذلك'' أو ''ضد طبيعة الحال أو الموقف أو الشخص'' أو حتى التعبير الشائع ''ضد التيار'' ، وهو فى الواقع يكرر مع تنويع طفيف عبارة ''دون سبب'' فى السطر السابق، وذلك أيضًا من سمات أسلوب الإسهاب الذى ناقشه ماكالندون وعرضته فى المقدمة.

٥٥- (**يصرف الكسندر بإشارة من يده**) اتبعت فى هذا طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٣) التى يبرر فيها دوسون بمنطق لا يمكن نقضه ضرورة خروج الخادم فى هذه اللحظة أو نحوها، فالإرشادات المسرحية تقطع فيما بعد بأن بانداروس يخرج وحده، وأن كريسيدا تبقى وحدها على المسرح لتلقى مونولوجها الختامى، وإذن فما مصير ألكسندر؟ والمبرر الدرامى لخروجه واضح فالرجل (بانداروس) يريد مناقشة ابنة أخيه فى أمورها الخاصة ولا يليق وجود من يطلع على هذه الأمور.

٧٢- ''والشرط أن أرحل حافى القدمين إلى الهند!'' الأصل هو:

(Condition I had gone barefoot to India !)

تقول طبعة كيمبريدج الأولى (أليس ووكر ١٩٥٧) فى شرح هذا ''بشرط أن/ حتى ولو'' بمعنى أن ذلك محال، ويقول نفنجتون إن بانداروس يبالغ فيقول إنه على استعداد لفعل ما يشير إليه فى سبيل استعادة طرويلوس لذاته الحقة أو لاطمئنانه. ويلفت پامر (فى طبعة آردن الثانية) النظر إلى تشابه هذا مع قول إميليا فى عطيل ''أعرف سيدة من البندقية تتمنى أن تلمس شفته السفلى ولو سارت إلى فلسطين حافية القدمين'' (٤/٣/٣٨ - ٣٩ من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥) وتكرر الطبعات الحديثة ذكر ذلك.

٧٨- "لا تؤاخذنى!" أى إننى أختلف معك.

٨- "اسمح لى! اسمح لى!" أى بألاّ أتفق معك.

٨١- "الآخر" (Th' other) احتفظت باللفظة الأصلية ولم آت بالمقصود أى طرويلوس.

٩٣- "أسمر وغير أسمر" تسخر كريسيدا من حذلقة پانداروس فى التمييز بين الألوان. والمعروف أن درجات السمرة نسبية، وهو اليوم مصدر مدح لا قدح، فالحُسْنُ فى الرجال يتطلبها، كما يقول التعبير الشائع اليوم (tall, dark and handsome) أى فارع الطول أسمر الوجه وسيم القسمات! ولذلك ترد على قول پانداروس واصفة إياه بأنه صحيح وغير صحيح!

١٠٥- "إذن فقد انفلت عيار هذه اليونانية المرحة!" المعنى الذى يتفق الشراح عليه للعبارة الأصلية وهى:

(Then She's a merry Greek indeed!)

أخرجت فى الترجمة المعنى الذى اتفق عليه كل الشراح بلا استثناء، وهى أن صفة المرح يقصد بها انفلات العيار، ولما كانت كلمة (indeed) تفيد أصلاً إتيان فعل يثبت صفة ما فقد حولت الصفة المضمرة إلى فعل وفاعل، وبذلك أظن أننى ترجمت ما ترمى إليه كريسيدا حقًّا!

١١٥-١١٦ لاحظ تلاعب كريسيدا بالألفاظ فى كل مكان بهذا المشهد، وهو ما أظن أنى نقلته كاملاً، على سخافة معظم فكاهاتها.

١٢٤- الدلالة الخارجة موحى بها مباشرة هنا.

١٣١-١٣٣ الإشارة واضحة إلى عادة انتزاع 'الاعترافات' قسرًا بالتعذيب فى ذلك الزمان.

١٤١- تعتمد كريسيدا فى فكاهاتها على التلاعب اللفظى المحض، وأظنه واضحًا من دون شرح.

١٤٢- "لو كانت خضراء" : غرابة لون الشعرة لو كانت خضراء أمر يثيّر الضحك فى ذاته، ولكن بعض الشراح يضيفون دلالات أخرى للخضرة مثل دلالاتها على عدم خبرة الصغار أو الشباب ودلالتها على ما نسميه نحن صفرة وجه المحب بسبب 'علة الحب' (وبشارة الخورى يقول "أصفر من السقم أم من فرقة الأحباب" فى أغنيته الشهيرة لعبد الوهاب التى يمزج فيها العامية بالفصحى) وهى بالإنجليزية:

(the green sickness of lovers)

ويصعب على القارئ أو المُشاهد إدراك هذه الدلالة البعيدة.

١٥٥- "اثنتان وخمسون شعرة" تقول الروايات التاريخية/ الأسطورية إن بريام كان له خمسون ولدًا، فالشعرة البيضاء تمثل الوالد، والشعرات الخمسون أبناؤه، والشعرة ذات الفرعين تكمل العدد إلى اثنتين وخمسين شعرة.

١٦٠- "قرنا الديوث" : الديوث فى المسرحية هو منيلاوس لا باريس، ولكن المعنى الموحى به هو أنه ما دام متزوجًا فقد كُتب عليه أن تخونه امرأته فيصبح ديوثًا!

١٦٩ - ١٧٠ "مثل النباتات الشائكة فى مايو ذروة الربيع" الأصل:

(an 'twere a nettle against May)

واسم النبات بالعربية القُرّاص، وأشهر أنواعه فى انجلترا القراص المُحرق (Stinging nettle) ولكن هذه أسماء غير شائعة فى البلدان العربية وذكرها لا يضيف شيئًا إلى الصورة الشعرية، وهى أن الدموع ستنهض بدور الأمطار فتنمو بفضلها الأشواك اللاذعة! وهى فكاهة لفظية أخرى من كريسيدا، وأما إضافتى لصفة 'ذروة الربيع' فالمقصود بها إيضاح معنى 'مايو' للقارئ.

١٨٠ - ١٨٥ يقول الشراح إن أول من يدخلون هنا، وهما إينياس وأنتينور، قد اكتسبا فى العصور الوسطى صفة لم يوردها الأقدمون وهى خيانتهما لطروادة بالنجدة ون، مستندًا إلى ملاحظات شخصية أبداها له الأستاذ العظيم براودفوت (Proudfoot) وإن لم أستطع العثور على ما يؤكد ذلك فى مكان آخر ص ١٤٨-١٤٩) انظر حواشى الشخصيات عالية.

١٩١- "كل من عنده يُعْطَى المزيد" آية فى إنجيل متى ٢٥/ ٢٩، ولكن كريسيدا تفسد الدلالة الروحية بنقلها إلى سياق دنيوى مادى، خصوصًا أنها تجعل الزيادة 'سلبية' فهى زيادة فى الحمق، أى زيادة فى نقص العقل!

١٩٥- "رائع" : لاحظ أن شيكسبير يفرق بين ثلاثة ألفاظ تتشابك عندنا فى دلالاتها، وهى (brave) التى سبق شرحها وخصصتُ لها صفة 'الرائع' ، و(gallant) أى الشهم، والشهامة صفة تقترن بالنجدة والمروءة، والشجاعة أيضًا وهى (courage) وإن كان شيكسبير يفضل صفة (valiant) والاسم (valour) وكثيرًا ما تفيد الإقدام، ولكن المعانى متداخلة كما هو واضح بين الكلمات الأخيرة.

٢٠٠- "من المحال أن ينفى أحد، كما يقولون، أنهما آثار الطعان" هذه فى الأصل عبارة بعامية ذلك الزمان وهى:

(there's laying on, take't off who will, as they say; there he hacks.)

والشارح المحدث الوحيد الذى يقدم تفسيراً لها هوبفنجتون، وأما أليس ووكر (١٩٥٧) فتقدم تفسيراً غريبًا للعبارة العامية (والثانية فى النص الوارد) وهى أن هذه الآثار لن يستطيع حَدَّادٌ أو صانع دروع إزالتها، ولم أجد ما يؤيد ذلك فى معاجم شيكسبير المتخصصة فأخذت بتفسير بفنجتون.

٢٠٣- "قسمًا بعين الرب التى لا تنام" فى الأصل (By God's lid) وقد احتفظت بالصورة فى الترجمة مُظْهِرًا المقصود، مثلما فعلت فى العبارة التالية "يثلج قلب المرء" فهى مصطلح شائع ورد أولاً فى ١٩٧ ثم تكرر هنا (it does one's heart good) وهو يقابل التعبير الشائع المعاصر

(it warms the cockles of one's heart)

وأحيانًا ما يُكتفى بالنصف الأول من هذه العبارة ويُحذف النصف الثانى.

٢٠٥- يستهين بانداروس بالجرح الذى أصيب به باريس، فيما قيل (انظر ١/ ١/ ١٠٧-١٠٨ والحاشية على هذين السطرين).

٢١٥- "إلى حد ما" الأصل (indifferent well) ولم يعد هذا المعنى قائمًا فى اللغة الإنجليزية الحديثة.

٢٢١- يقول دوسون (٢٠٠٣) إن كريسيدا تشعر بالحرج بسبب الضجة التى يثيرها بانداروس.

٢٢٨- فى قصيدة تشوسر أيضًا يعرب بانداروس عن استعداده تزويج أخته لطرويلوس.

٢٣٠- "تدفع المال" هذه قراءة نص الفوليو المعتمد (١٦٢٣) وهى تتفق تمامًا مع شخصية بانداروس القواد، وتأخذ بها طبعات آردن المتوالية (١٩٠٦ من تحرير ديتون، و١٩٨٢ من تحرير پالمر، و١٩٩٨ من تحرير بفنجتون) وأما الطبعات الأخرى فتستبدل قراءة نص الكوارتو (١٦٠٩) بالنص الحالى، فالكوارتو يقول هنا "تقدم إحدى عينيها" . ولكن الباحثين الذين درسوا قضايا نصوص شيكسبير يرجحون أن الشاعر قد عَدَلَ عن تلك القراءة 'المحايدة' واختار قراءة أقرب إلى الاتفاق مع شخصية المتحدث، فأخذت بها.

٢٣٤- "فى عينى طرويلوس" : الأصل يقبل تفسيرين الأول "وأنا انظر إلى طرويلوس" والثانى "وطرويلوس ينظر إلىّ" والترجمة تقبل التفسيرين هنا.

٢٤٠- ٢٤٩ حافظت فى الترجمة على جميع الفكاهات اللفظية فى حوار كريسيدا وعمها، وإن بالغت فاشرفت على الوقوع فى الحرفية فى سبيل إظهار صور الطعام والأكل والمذاق، وهو ما أناقشه تفصيلاً فى المقدمة.

٢٥١- تخلط كريسيدا بين الصور المستمدة من المبارزة (التى يستخدمها باندراوس) وبين الصور التى تنتمى إلى الحصار والغزو، فمعنى الصورة الأولى (حسبما أفاض المحدثون فى التحليل) هو أنها، مثل المدينة المحاصرة، سوف "تستعين بظهرها" أى بالقوة المساندة المظاهرة لها خلف الصفوف فى حماية "بطنها" أى قلبها الذى يحاول الغزاة النفاذ إليه من الأبواب عبر الأسوار، وهذا هو التفسير الذى يراه بقنجتون مستنداً إلى معانى الكلمات فى معجم أوكسفورد الكبير، ولكن باحثة تدعى ديبورا هوكر (Hooker) تقول إن لنا أن نفترض ما قد يتصوره البعض من أنها سوف "تستلقى على ظهرها لحماية بطنها" أو انها سوف "تستند بظهرها إلى شىء ما" فذلك منطقى فى نظر الباحثة لأن الفتاة تستطيع استخدام أطرافها فى الدفاع ركلاً ودفعًا، (فى آردن ٣ ص ٣٥٧) وأما دوسون محرر طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٣) فلا يقول إلا "هذا أسلوب غريب، وربما كان ساخرًا، من جانب كريسيدا لحماية عفتها، ولكن ملاحظتها قد تساعد على إيضاح سلوكها فيما بعد عندما تصل إلى المعسكر اليونانى" (ص ٩٣). وهو بهذا يفسر تعبير 'بطن' باعتباره رمزاً للعفة، مع أن جميع الشراح يقولون إن العفة هى ما تعبر عنه كلمة "الشرف" فى ٢٥٢، كما يتجاهل ما يُثْبِتُهُ سائر الشراح من أن سؤال باندراوس يعتمد على صور المبارزة والقتال.

٢٥٢-٢٥٣ المقصود 'بالقناع' ما يحمى الوجه من الشمس اللافحة التى تكسبه 'سمرة' ، والمعنى المضمر أنها تحمى بياض بشرتها باعتباره دليلاً على جمالها، على نحو ما يتكرر ذكره فى المسرحية.

٢٥٤- تكرر كريسيدا صورة الحصون أو القلاع التى ذكرها باندراوس فى سؤاله، مستخدمة الفعل نفسه وهو (lie) بمعنى الاحتماء بالتربص والاختفاء (يتربص: to lie in wait).

٢٥٥ - ٢٦٠ التلاعب بالألفاظ هو الهدف الأول الذى تسعى إليه كريسيدا إظهارًا للْماحية ومهارة المناجزة اللفظية فى الحوار.

٢٧٠- أى "هل ستحضرا لى شيئًا من شخص ما؟"

٢٧٢ - تتلاعب كريسيدا بدلالة التعبير الشائع، الذى لا يزال جاريًا فى الإنجليزية المعاصرة، وهو: (By the same token) ومعناه الحالى "للسبب نفسه" أو "من هذا القبيل بعينه" حتى تجعل كلمة

(token) المستخدمة فى السياق بمعنى 'الرمز' أو 'الأمَارة' تشترك فى المعنى مع معنى الكلمة الواردة فى المصطلح اللغوى، بحيث تجعل معناه يفيد (أيضًا) : ''وذلك ما يؤكد'' ، أو ''وهو ما يدل على. .'' وحاولت فى الترجمة إخراج الدلالتين: الأولى هى الفصحى حيث الباء باء القسم، والثانية هى العامية التى تعادل قولنا ''بأمارة إيه؟'' أى ما الدليل المادى على ذلك؟ ويتفاوت الشراح فى تفسير المعنى المقصود، وإن كان الإجماع قائم على تعدد الدلالات الناجمة عن التورية.

٢٧٣- ٢٧٦ تتحول كريسيدا وهى واقفة وحدها على المسرح إلى الشعر المقفى، حتى تظهر لنا الجانب المستتر فى شخصيتها وهو قدرتها على اتخاذ موقف مستقل من طرويلوس، وهو إظهار التمنع والصدود على الرغم مما تكنه من الحب العميق له. وهذا 'المونولوج' (المناجاة) ينهض بدور أساسى فى الحدث، وقد حظى بالكثير من التحليل النقدى، وخصوصًا من جانب النقد النسوى، لما يمثل من أهمية جوهرية للعلاقة بين الجنسين فى المسرحية وفى عصر شيكسبير (انظر المقدمة).

الفصل الأول - المشهد الثالث

المنظر هو المعسكر اليونانى وبعد دوى البوق ودخول القادة والحراس، يأخذ كل موقعه قبل أن يُلقِى آجاممنونُ، قائدُ الحملة، خطابَه الافتتاحى، وقد أوفيت تحليله فى المقدمة.

١- 'يا أمراء!' كتابة النداء على سطر مستقل إيذانٌ بأن المقصود لفتُ الانتباه والصمت. وأما المعنى فهو أيها الملوك، لأن عددًا كبيرًا منهم من ملوك المدينة اليونانية، ولكن 'الأمير' هنا تعادل الآمر الأول (وفقًا لاشتقاقها اللاتينى) كقولنا بالعربية أمير المؤمنين.

٢- ''صفرة اليرقان'' : فى الأصل (Jaundice) وأنا أنقل الصورة كاملة فالإشارة إلى اللون مقصودة، لأن الصفرة لا يقتصر معناها على السقم بل يوحى بالحسد والغيرة.

٣- لاحظ أن الجملة التى تبدأ فى هذا السطر تستمر حتى السطر التاسع.

١٠- ١١ تكرار لما سبق.

١٧ - ١٨ تكرار للفكرة الأولى بعد تغيير 'الصفرة' إلى خجل - و'خزى' و'عار' .

٢٣ - ''بسمة ربة الأقدار'' صورة تقليدية.

٢٧ - ٣٠ الاستعمال المجازى للمروحة التى تفصل القمح عن التبن يمكن أن يشير إلى ما يتنبأ به يوحنا المعمدان من أن المسيح سوف يحمل المذراة ويفصل القمح عن التبن، ثم يحرق التبن ''بنار لا

تطفأ'' (إنجيل متى ٢/ ١٢) وكذلك إلى غربلة القمح (إنجيل لوقا ٢٢/ ٣١) وهذه إشارات لدين سماوى فى إطار وقائع مسرحية وثنية، الأمر الذى يزيد من الإحساس بأن الأحداث آنية، كما ذكرت فى المقدمة.

٣٣- يقول نسطور إنه سوف 'يشرح' حجة أجاممنون، والكلمة التى يستخدمها شيكسبير هى (apply) ويقول الشراح إنها تعنى إيضاح الكلام النظرى بأمثلة مادية (پامر - آردن٢) والواقع أن نسطور لا يزيد عن تكرار الفكرة الرئيسية بألفاظ أخرى وصور شعرية باهرة لا تزيد المعنى وضوحًا!

٣٤ - ٣٦ العبارات الطنانة التى يُقصد بها أن تجرى مجرى الحكم والأمثال عند نسطور مستعارة فى معظمها من شعر سينيكا (Seneca) الرومانى، ويأتى الشراح بنماذج منها لا تهمنا.

٣٥- ''اللُّعب'' (bauble) المقصود لعب الأطفال.

٣٨- ''بورياس'' (Boreas) ريح الشمال وهو يصفها بأنها خبيثة (ruffian) لأنها تفاجئ السفن بلا تمهيد، وهى الإشارة الوحيدة فى شيكسبير كله إليها.

٣٩- ''ثيتيس'' (Thetis) ربة البحْر، والمقصود البحر، وكانت فى الأساطير اليونانية من عذارى البحر - وهى النيريدات (Nereids) - وابنة لشيخ البحر الهرم الذى كان يسمى نيريوس (Nereus) وهى أيضًا والدة أخيليس، كما سبق أن ذكرت. وربما كان نسطور هنا يخلط بينها (كما كان شائعًا) وبين تيثيس (Tethys) زوجة أوقيانوس (رب المحيطات) (Oceanus).

٤١- ''ما بين هذا الماء والسماء'' الأصل: (between the two moist elements)

فالماء هو العنصر الأول (وهو سائل بطبعه) والهواء هو العنصر الثانى الذى غمرته الأمطار ولكننى استعضت عن الهواء بالسماء لأن المقصود هو الجو أى الغلاف الجوى الذى يتكون من الهواء، وما دام يعلونا فهو سماء، وفق تعريف الثعالبى (كل ما علاك فهو سماء). أضف إلى هذا أن الجواد المجنح الأسطورى پيجاسوس (Pegasus) كان يطير فى جو السماء ولا يكتفى بالوثوب فى الهواء فقط كسائر الجياد (وانظر الحاشية التالية).

٤٢- ''جواد پيرسيوس'' (Perseus horse): تقول الروايات الأسطورية المعتادة إن بيليروفون (Bellerophon) هو الذى كان يمتطى صهوة الجواد المجنح پيجاسوس، لاپيرسيوس كما يقول نسطور. ويقول بعض الشراح إن شيكسبير ربما كان يكرر ما ذكره كاكستون (Caxton) فى ترجمته لقصة طروادة التى كتبها بالفرنسية راؤول‌لوفيڤر (Lefèvre) فى نحو عام ١٤٧٤. ويروى أوڤيد (Ovid) فى مسخ الكائنات كيف انبثق پيجاسوس من دم ميدوزا (Medusa) ويروى هيزيود

(Hesiod) فى أنساب الأرباب أن پيجاسوس وُلد بالقرب من منبع المحيطات، وبعدها وضعه بين كوكبات النجوم الثابتة فى السماء، حيث لا يزال يشاهد بوضوح، ولذلك فهو ينتمى إلى عنصرى الماء والهواء، أو بالأحرى ينتمى إلى البحر والسماء معًا.

٤٣- ''تنافس العظمة'' الأصل (co-rivalled greatness) يقول الشراح إن الفعل الإنجليزى فى ذاته وبصورته هنا عند شيكسبير لا يفيد التنافس وحسب بل الصحبة والاقتران أيضًا، وهذا مفهوم على أية حال من التنافس فى أى سباق فالمتسابقون يصحب بعضهم بعضًا، والمعنى الرئيسى كامن فى مفهوم 'التطاول' من جانب الصغار الذين يناوؤن الكبار، وهو ما يحسه نسطور وكبار القادة فى المعسكر اليونانى ويعبر عنه يوليسيس بعد قليل.

٤٧- ''حين يسطع الحظ الحسن'' الأصل (in her ray and brightness) والضمير المؤنث يعود على ربة الحظ التى ورد ذكرها فى آخر كلمة فى العبارة السابقة، والمقصود طبعًا هو الشمس التى تعامل معاملة المذكر فى الإنجليزية، لكننى حافظت على الصورة وهى حين تسطع ربة الحظ الحسن وترسل وهجها وأشعتها. واستخدام الكناية أسلوب مميز لنسطور، مثل استخدام المجردات (العظمة) بدلاً من المجسدات (السفن العظيمة).

٤٨- ''الذباب'' فى الأصل (the breese) وهى كلمة مهجورة كانت تعنى الذباب الأزرق الذى يتعلق برقاب الدواب، واسمه الجارى بالإنجليزية (gadfly) واسمه العلمى بالعربية 'النُّعَرَة' وهى كلمة غير شائعة لدينا ولن تعنى للقارئ العربي شيئًا فأتيت بالمألوف والأعم وفق ما يقتضيه العمل الأدبى. وأما التورية الموحى بها من تشابه صوت الكلمة مع صوت كلمة (breeze) بمعنى النسيم فمن المحال إخراجها فى الترجمة.

٥٠- ''فأركعت جذوع فارع البلوط ذى العقد'' الأصل هو:

(Makes flexible the knees of knotted oaks)

وهنا جعلت الفعل 'يُركع' يفيد انحناء الركبتين، وأما ما يقوله الشراح عن وجود أنواع من البلوط السامق الذى يتميز بما يشبه المفاصل أو الرُّكَبَ فهو تأويل 'علمى' اكتفيت منه بصفة الارتفاع فى 'فارع' .

٥١- ''يطلب الظلال'' الأصل (shade) ويقول الشراح إن دلالة الظل تفيد طلب المأوى والحماية، وهى كذلك بالعربية، فأنت تقول ''هو فى ظل فلان'' أى فى كنفه، ولهذا لم أرد على نقل الدلالة المجازية التى تجرى مجرى الموازنة بين اللغتين.

٥٥-٧٠ لاحظ كيف يطلب يوليسيس الكلمة فى عشرين سطرًا من المداهنة.

٦٤- "منقوشًا فوق نحاس" أى لبلاغته وفصاحته.

٦٦ - ٦٧ "برباط هواء فى قوة محور هذا الكون" أى على الرغم من أن الرباط 'هوائى' لأنه يتكون من ألفاظ، فإنه صلب مثل المحور الذى يدور حوله الكون والسماوات.

٧٣- وصف ثيرستيس هنا من ترجمة تشابمان للإلياذة.

٧٨- "إنّا تجاهلنا حقوق صاحب السلطان"

(The specialty of rule hath been neglected)

هذا هو المعنى الذى وضعه الدكتور چونسون للعبارة ويتبعه المحدثون جميعًا.

٧٨- ١٠٨ خطبة يوليسيس تُرجع أصداء موعظتين (homilies) والمعروف أن للخطب الدينية مبحثًا خاصًا بها يسمى (homiletics) أى علم الوعظ والإرشاد، وأما الموعظتان المقصودتان فهما "عن النظام والطاعة للحكام والقضاة" و"ضد العصيان والتمرد العمد"، وكانتا كثيرًا ما تُسْمَعَان فى الكنائس الإنجليزية. ويقول الشراح إن الموعظة الثانية أضيفت إلى كتاب الخطب الدينية المنشور عام ١٥٦٣ عندما صدرت طبعته الثانية بعد فشل التمرد فى شمال انجلترا عام ١٥٦٩. ويأتى الشراح بتفصيلات كثيرة عن أصول طاعة أولى الأمر على أسس دينية، لا فى الأعمال الأدبية وحسب بل أيضًا فى أعمال القدماء السابقة على المسيحية.

٨١- اعتمدت فى تفسير هذا السطر والذى يليه على شرح الدكتور چونسون.

٨٥- يشير يوليسيس إلى الأرض بتعبير "هذا المركز" لأن الأرض كانت تعتبر مركز الكون وفقًا لبطليموس.

٨٦-٧٨ راعيت الدقة المتناهية فى نقل هذين السطرين بما فيهما من ألفاظ 'علمية'.

٩٨- يقول الشراح إن 'الاختلاف فى طبيعة الأجواء' يوحى بالتغييرات السياسية، ولكن هذا تأويل.

١٠١- "يجتثه ويفتته" فى الأصل (rend and deracinate) أما الفعل الإنجليزى الأول الذى يفيد التمزيق والتفتيت فكان شائعًا وأما الثانى الذى يفيد الاجتثاث فقد استحدثه شيكسبير، وكان أول من استخدمه فى هنرى الخامس (٥/ ٢/ ٤٧) ثم هنا.

١٠٢- "السُّلَّم" (ladder) كان أول معانى كلمة (degree) درجة من درجات السُّلَّم، فالكلمة كما هو معروف مشتقة من اللاتينية (*degradus*) ومقطعاها هما (*de-*) بمعنى تحت أو دون و (*gradus*) بمعنى درجة، واللفظة العربية تفى بالمعنى القديم والجديد، والحقيقى والمجازى، ولكننى اضطررت إلى الإتيان بلفظة أخرى حين تغير معناها فى السطر ١٠٤ الذى يقول

(Degrees in schools and brotherhoods in cities)

فالمعنى هنا هو 'الصفوف المدرسية' أى لابد من تقسيم الطلاب فى المدرسة إلى صفوف لا ينتقل طالب من صف إلى الصف الأعلى إلا بعد النجاح، ولما كانت ' الصفوف' ، يمكن أن توحى بالوقوف صفوفًا فضلت المفرد فقلت "وكل صف مدرسى أو نقابة مدنية" . (وكان اللفظ الإنجليزى للنقابة يطلق آنذاك أيضًا على الجمعيات المهنية وغيرها). والواضح أننا نستخدم 'الدرجة' العلمية أو الجامعية اليوم بمعنى 'الإجازة' القديم، وليس هذا هو المقصود.

١٠٦- "حق الابن الأكبر الوحيد فى الميراث" معنى كلمة واحدة عند شيكسبير (primogeneity) وصورتها الحديثة هى (primogeniture) ولكن شيكسبير يتعمد الإتيان بصورة صرفية جديدة خاصة به، وأما بقية السطر (and due of birth) فهو إطناب ترجمته بكلمة واحدة هى "بالمولد"، ما دام معنى العبارة قد اتضح.

١٠٩-١١٠ من الطريف أن شيكسبير يستخدم أسلوب الشرط الذى لا يزال شائعًا فى الانجليزية الحديثة وفيه تبدأ جملة الشرط بفعل أمر ويبدأ جواب الشرط بحرف (and) كقولنا اليوم

(Go to that school and you'll see wonders!)

أى إذا ذهبت إلى تلك المدرسة شاهدت أعاجيب!

ومن الطبيعى أن أترجم عبارة شيكسبير مستخدمًا أداة الشرط 'إذا' .

١٢٥- "إذا أصاب الاختناق سنة المراتب" الأصل يستخدم لفظتين فى الإشارة إلى الاختناق، الأولى هى (suffocate) باعتبارها صفة حلت محل (suffocated) والثانية هى (choking) وهما بمعنى واحد، فاكتفيت بكلمة واحدة بالعربية، وأما فى السطر التالى فقد اتبعت فى ترجمة (chaos) تفسير بفنجتون الذى يقول إنها تجمع بين 'العماء' و'الفوضى' ، و'العماء' الكلمة الفصحى التى أتى بها لويس عوض ترجمة للفظة اليونانية بعد أن كان يعربها فى مطلع حياته (خاءوس) ويقول مجدى وهبة فى النفيس إنها تعنى "شواش، هيولى، فوضى تامة" والواقع أن العماء صفة للبشر والفوضى صفة للحال أو المادة، ولذلك فضلت التفسير المذكور وأتيت باللفظتين معًا، وإن كنا فى

الفلسفة نستخدم (chaos) للدلالة على الهيولى وفى الحياة اليـومية للدلالة على الفوضى المطلقة، وهو المعنى الذى أصبحنا نجده فى 'العماء' ، تمييزًا لتلك الحال عن ألوان أخرى من الفوضى مثل التى يدل عليها لفظ (anarchy) أو (disorder).

١٢٧- على الرغم من أننى أترجم (degree) بالدرجـة، فإننى ترجـمتـها فـى هذا السطر بالمراتب نظرًا لدلالاتها على التسلسل الهرمى للمكانة (hierarchy) وهى التى شاعت ترجمتهـا العربية بالكلمة المذكورة عوضًا عن الدرجات.

١٣٢-١٣٣ لاحظ وصف يوليسـيس تجاهل المراتب بالمرض وانظر مـا تقوله المقدمة عن صور المرض فى هذه المسرحية. ويوليسيس يطور الصورة حتى يصل إلى حُمَّى التنافس الحسود.

١٣٤- "حمى تنافس حسود شاحب المحيا بادى الخور" فى الأصل:

(an envious fever / Of pale and bloodless emulation)

وقد غيرت فـى الترجمة مواقع الكلمات مـا بين المضاف والمضاف إليه، بحيث جمـعـت بين صفتى الحمى معًا وهما التنافس والحسد وأتبعتهـما بالصفتين وهـما الشحوب والخور الظاهر، فكأنما أعدت ترتيب الكلمات المتباعدة فى أسلوب شيكسبير الذى يقتضيه النظم.

١٣٥- كررت كلمة 'الحمى' هنا مثلما يكررها يوليسيس.

١٣٦- لاحظ أن يوليسيس يبدى وعيه بأنه أطال، وإن كان يختتم 'خطبته' بسطرين مقفيين.

١٣٩-١٤٠ يلتقط نسطور خيط صورة 'الحمى' ويبنى أجاممنون على ذلك سؤاله عن دواء للداء.

١٤٢- ١٨٤ لم يعلق كثيـر من النقاد على طول هذه 'الخطبة' السردية التى تماثل فى طولها (٤٣ سطرًا) خطبته 'عن الدرجات' ، وذلك لأنه لا يتطرق فيهـا إلى مسائل عامة بل يحكى للقـادة ما يحدث من أفعال فى خيمة أخيليس، ولكن بناءها بالغ الأهميـة، فهى تبتدئ بأحكام عامة، يتلوها تفصيل لأسس تلك الأحكام ثم تمثيل لتمثيل پاتروكلوس لكل مـن أجـاممنون ونسطور، وتمثيل التمثيل هو 'الميتامسرح' ، فإذا ذكرنا أن يوليسيس نفسـه شخص يمثل دورًا اتضحت لنا أبعاد ما يفعله فى هذه الخطبة، إذ ينتهى من ذلك إلى الـعودة إلى التفاصيل التى تمثل أسلوب الاطناب المتـعمد، أى الذى يتعمده شيكسبير فى رسم الشخصية، حتى يبين أن يوليسيس 'الحكيم' نفسه (وفق التقاليد الأدبية) لا يراعى مبدأ 'اللياقة' أى مراعاة مقتـضى الحال والقصد فى التعبير، وهوْ مـا ينتقص من حكمته فى صورته التقليدية.

١٤٢- نظرًا لأن يوليسيس يبدأ خطبته بذكر مدار حديثه وهو أخيليس فقد بنيت جملة اسمية جعلته فى صدرها (foreground) خصوصًا حتى أُتبعَهُ بالوصف 'اللائق' فى نظر يوليسيس به، وقد استدعى ذلك استخدام أفعل التفضيل (الأعظم) بدلاً من الصفة.

١٤٥- يقول الشراح إن كلمة (worth) تفيد القيمة والمكانة الجديرة بهذه القيمة، فراعيت ذلك فى الترجمة، وانظر المقدمة حيث تناقش صور 'القيمة' .

١٤٧- "فوق فراش الكسل" فى الأصل (upon a lazy bed) وتسمى فى البلاغة صفة منقولة (transferred epithet) فأتيت بما يضاهيها بالعربية.

١٤٧- "قضاء سحابة يومه" هى المقابل العربى للإنجليزية (the livelong day).

١٤٩- "يقلب فيها الأوضاع" هذا هو المعنى القديم (المهجور) لكلمة (awkward) ويعرفها معجم أوكسفورد الكبير بأنها تعنى 'قلب الوضع' بمعنى تبادل المواقع بين الأمام والخلف، ويشرحها كتاب پاركر وهارتمان ص ٢٠ على هذا النحو، ويقول بقنجتون إن لها الدلالة اللواطية نفسها التى تُوحِى بها كلمة (preposterous) (ولو أن هذه الدلالة شبه منعدمة اليوم، فدلالتها العامة هى 'قلب سنن الطبيعة' ومن ثم تستخدم فى وصف كل ما هو شنيع وفظيع). ولكن هذا كله يستند إلى قراءة طبعة الفوليو التى تأخذ بها طبعتا أوكسفورد وآردن، وأما الطبعات الثلاث الأخرى عندى فتورد قراءة طبعة الكوارتو الأولى ١٦٠٩ التى تستبدل كلمة (silly) أى سخيف بهذه الكلمة. وما دمت أعتمد على طبعة آردن فقد التزمت بهذه الكلمة مهما يكن اختلافى أو اتفاقى مع النقاد.

١٥٢- "ما فوضك الناس هنا فيه" الأصل بالإنجليزية كلمة واحدة هى (deputation) وهذا هو المعنى الواضح، ولكن پاركر يقول فى طبعة آردن الثانية (١٩٨٢) إن التفويض ربانى بمعنى أن أجاممنون خليفة الرب چوڤ فى الأرض، وهو معنى 'تأويلى' مستمد من الأديان السماوية لا من الوثنية فلم آخذ به واعتمدت على المعنى الظاهر.

١٥٣- "ينحصر الفكر لديه فى العرقوب" الأصل هو:

(whose conceit lies in his hamstring)

وكلمة (conceit) كانت فى معناها المهجور تعنى الفكر أو التصور أو المفهوم، وكلمة (hamstring) تعنى أحد أوتار العرقوب ويشيع استعمالها فعلاً بمعنى يعرقب أى يقطع أوتار العرقوب لتعجيز الدابة عن الوقوف، كما يشيع استعمال الاسم فى الإشارة إلى أوتار الفخذ أى

العضلات الثلاث الرئيسية فيه (hamstring muscles) وبعض الشراح يفسرون الصورة على النحو الأخير لجاذبية دلالتها الجنسية، ولكنى فضلت المعنى الأقرب إلى الذهن عند سماع الكلمات. والمعنى واضح وهو أنه يصب تركيزه على مواقع أقدامه أو أنه عبى ما دام ذهنه فى قدميه (''ياله من ببغاء/ عقله فى أذنيه'' أحمد شوقى).

١٦٠- ''تايفون'' (Typhon) ويسمى أيضًا (Typhoeus): من الوحوش فى الأساطير اليونانية. ويرتبط بصفة خاصة بالزلازل والبراكين. ويقول أوڤيد فى مسخ الكائنات إنه مدفون تحت جبل إتنا (Etna) فى صقلية.

١٦٨- ڤولكان (Vulcan) وڤينوس (Venus) كان زواج ڤولكان (أصل كلمة بركان العربية) رب النار الحدَّاد (الذى يماهى هفيستوس Hephaestus) من ڤينوس (أو أفروديت) ربة الحب المثال الذى يضربه هوميروس فى الأوديسية للتفاوت الفكاهى بين الزوجين حيث يتعرض الزوج القبيح الهرم لخيانة زوجته الحسناء الشابة. ويحاكى الآخرون ما ذكره هوميروس.

١٦٩- ''الرب أخيليس'' إشارة ساخرة إلى ما يكنه أخيليس من احتقار لزملائه من القادة، واعتراف بوصف هوميروس له بأنه كذلك (*dios Achilleus*) ولما كان ابن الملك پيليوس (Peleus) والربة ثيتيس (Thetis) (انظر حواشى الشخصيات) فقد جعلته أمه معصومًا من الإصابة بأى جرح فى جسده باستثناء عَقِبِه (heel) أى الوتر المسمى الآن باسمه ويرد فى صحفنا العربية بهذا الوصف.

١٧٤- ''بيد شَلاَّءَ'' (مؤنث أشلّ أى مشلول) والمقصود مرتعشة لا تستقيم حركتها. ودرع الرقبة فى السطر السابق هو (gorget)..

١٧٦- ''حامل لقب الإقدام'' فى الأصل (Sir Valour) ومعناها الحرفى 'السير إقدام' أو ' الأستاذ إقدام'' ! وقد أضفت فعل المقاربة 'يكاد' إيضاحًا المقصود من كلمة 'يموت' (dies) فى الأصل التى يقترب معناها من العامية 'يموت من الضحك' .

١٧٨- '''مما سُرَّ القلب به'' حولت اسم العضو الأصلى ' الطحال' (spleen) لأن دلالة هذا العضو (تاريخيا) مرت بعدة تطورات من المعنى المهجور (البائد archaic) وهو الاكتئاب المرضى إلى المعنى المهمل (obsolete) وهو المزاج المتقلب أو الهوائى، إلى المعنى الحديث وهو اعتباره مقرًّا لعدد من العواطف على رأسها الحقد أو الغلّ أو سرعة الغضب، بل والمرح والشجاعة. واختلف الشراح فى تحديد المقصود ما دام القول منسوبًا إلى أخيليس لا إلى شخص آخر يُصدر عليه حكمًا، لكنهم اتفقوا على أن ربطه بالسرور:

(In pleasure of my spleen)

يقطعُ بأنه أقرب إلى القلب. وبهذا المعنى أخذت. ومن العسير أن نتوقع أن يخرج قارئ عربى بأى من تلك المعانى التاريخية إن أنا جئت بالطحال!

١٨٤- ''أكاذيب ومفتريات'' هذا هو المقصود من كلمة (paradoxes) هنا التى أصبحنا نترجمها بالمفارقات ما دامت تفيد 'مفارقة' القول للفظ أو المعنى للواقع.

١٩٢- ''عراف ذو ثقة'' : فى الأصل (oracle) فقط، ولكننى أضفت النعت للتمييز بين هذا الضرب من العرافين الذين ينطقون باسم الأرباب، وكانوا على الأغلب كهنة، وبين غيرهم من العرافين وخصوصًا المنجمين الذين يرجمون بالغيب. فالعراف ذو الثقة قادر على أن ينقل الأنباء السيئة حتى للملوك.

١٩٤- ''آلة سك العملة'' كان المحرر مالون (Malone) أول من أتى بهذا المعنى فى عام ١٧٩٠ واتبعه الآخرون جميعًا.

١٩٧ - ٢١٠ تقول أليس ووكر فى طبعة كيمبريدج الأولى ١٩٥٧ للمسرحية إن خطاب يوليسيس هنا مبنى على رواية أوڤيد فى مسخ الكائنات لخطاب يوليسيس إلى قادة اليونان، وخصوصًا فى الفصل ١٣ (السطور ٣٦٠-٣٦٩).

٢٠٤ - ''قلامة ظفر'' فى الأصل (a finger) ويفسرها البعض بأن المقصود 'طرقعة الأصابع' والبعض الآخر بأنها كناية عن الشىء الصغير الذى لا يؤبه له، فأتيت أنا بالمقابل الثقافى. ويرد تعبير مشابه لهذا فى عطيل (٣/ ٤/ ١٤١-١٤٣) (الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥).

٢١١-٢١٢ أى لو صدقنا أن قوة الآلات الحربية تفوق فى قيمتها التخطيط العسكرى لكان حصان أخيليس - ذلك الجواد القوى - يعدل عددًا كبيرًا من أمثال أخيليس ابن الربة ثيتيس. ولكن سلتزر (Seltzer) يقول إن كلمة (horse) تعنى الفرسان، ولم أجد أن هذا المعنى يستقيم مع السياق، فأخذت بالمعنى القريب الظاهر.

٢٢٤- '' لغريب'' (A stranger): يُظهر إينياس أنه لم يستطع التعرف على أجاممنون على الرغم من النبرات الملكية التى يخاطبه بها هنا الزعيم اليونانى، مستندًا إلى ذريعة 'رسمية' وهى أن المقاتلين من الجانبين يتحاربون مرتدين دروع الجسم الكاملة التى تغطى الرأس والوجه (انظر ٤/ ٥/ ١٩٦-

١٩٧) وإلى أنهما لم يتعارفا بعد رسمياً ، ولكن إحساس أجاممنون بالإهانة واضح فى رده فى ٢٣٣-٢٣٤ فهو يرى أن المجاملة بولغ فيها إلى حد الزيف (پامر فى طبعة آردن الثانية ١٩٨٢).

٢٢٧- الصورة صورة تباشير الفجر التى تلوح عندما يلوح محيا أجاممنون (وهذه من المبالغات التى تكاد تبلغ حد السخافة أو السخرية) ونفير الفجر هو (reveille) (وهى كلمة فرنسية ولكنها اصبحت إنجليزية وتنطق 'ريڤالى') وهو يقابل لدينا فى الجيش تعبير 'نوبة صحيان' . وانظر كيف يطور إينياس الصورة (الساخرة؟) فى السطور التالية.

٢٣٥- "الرقة" أتيت بها ترجمة لكلمة (debonair) التى لم ترد فى شيكسبير إلا هنا، والمعنى المعاصر يختلف عما كانت تعنيه قديما فهى صفة للبشوش أو خفيف الظل، وأصلها كما هو واضح فرنسى (*de bonne aire*)

٢٣٧- "شمم وإباء" سبق إيضاح التلازم هنا فالكلمتان من الأسماء المزدوجة أو "المزدوجات الاسمية" (binomials) والمعنى القائم فى كلمة (galls) هو الترفع ورفض قبول الإهانة، وهو ما ينقله ما جئت به. وانظر معجم أوكسفورد الكبير (*OED* sb.[1] 3b).

٢٣٩- "إن شاء الرب الأعلى چوڤ" : هذا تعديل شيكسبيرى للتعبير الذى أتت به الأديان السماوية وهو "إن شاء الله" (God Willing).

٢٤٦- يقول بڤنجتون إن صفة 'اليونانى' بمعنى "الداهية الماكر" و"الشخص الذى يعمد إلى الغش فى لعب الورق" موحى بها فى هذا السطر، والمعانى المذكورة منصوص عليها فى معجم أوكسفورد الكبير (انظر الحاشية على السطر ١/ ٢/ ١٠٥ عاليه) ثم يضيف قائلاً إن إينياس ربما وجد مبرراً لهذا القول ما دام أجاممنون قد سأله "اسمع يا طروادىا" وإن لغة الرجلين ذات نبرة قريبة من العداء.

٢٥٨- "شديد البأس" فى الأصل (of mettle) تعنى حرفيًا "معدنه صلب" وهى تظهر بهجاء مختلف فى طبعة الكوارتو (mettel) وهو ما يدل على اشتراك كلمتى (metal) وكلمة (mettle) عادة فى المعنى، وقد سبق ذلك تمهيد فى السطر السابق فى تعبير "النُّحاس" الذى صنع منه البوق. ولكننى لم أكترث للأصل الاشتقاقى وأخرجت المعنى الذى يقصده إينياس ويفهمه الجمهور، وربما كان أقرب المجازات العربية إلى هذا التعبير ما قاله الحجاج بن يوسف الثقفى فى خطبته فى أهل العراق من أن أمير المؤمنين نثر كنانته فوجده "أَمَرَّهَا عوداً وأصلبها مكسراً" فرماهم به . ولم ألجأ إلى هذه الصورة أو أمثالها لأن التعبير الإنجليزى من فئة 'المجاز الميت' .

٢٦٩-٢٧٠ أوضحت المعنى المقصود فى الترجمة، وأهم ما فيه هو أن الجندى الحق الذى يُبْلِى أَحْسَنَ البلاء فى الميدان أصدقُ العشاق، ومن ثم فإن صدق العاطفة يقاس بمدى 'إخلاص' الجندى فى القتال، وهى صورة هوميروسية، وتنهض بدور محورى فى المسرحية لربطها بين خيطى المادة الأساسين وهما الحرب والحب.

٢٧٠. "أيمان جوفاء" (truant vows) والصفة تفيد إهمال الواجب، فاليمين لا تَصْدُقُ إلا بالفعل، ومن يمتنع عن الفعل يَحْكُمْ على ألفاظه بالزيف وبأنها 'جوفاء' .

٢٨٢- "ذوات وجوه لفحتها الشمس" أى لسن جميلات بمقاييس ذلك العصر (الإليزابيثى). 'فذوات الخدور' اللاتى لا تلفحهن الشمس هُنَّ المنعمات الجميلات. وقد سبق امتداح هيلين بالبياض الناصع فى ١/ ١/ ٥٣ - ٥٤.

٢٩٧- يشير نسطور إلى "الساعد" بكلمة مهجورة هى (vambrace) وهى مشتقة من الفرنسية (avant-bras) وتظهر فى طبعة الفوليو بصورة أخرى (vantbrace).

٣٠٠- "زاخرة تتدفق" فى الأصل (in flood) أى دفاقة وافرة، فأبقيت على الصورة.

٣٠٢- "الشبان" : طبعة الكوارتو تقول "الرجال" لكنى ملتزم بطبعة آردن.

٣١٦- "عُقَد الخشب الصلبة يقطعها الإسفين ولو لم يَكُ حادًّا" فى الأصل:

.(Blunt wedges rive hard knots;)

وإخراج المعنى الحرفى يتطلب استبدال "الثالم" (أى غير الحاد) بالجزء الأخير من السطر العربى، ولكن الشراح أفاضوا فى تبيان المقصود، فقال بعضهم بالمعنى الذى أتيت به، وقال أحدهم إن المعنى المضمر ' البعيد' إن قطع الإسفين للعُقد الصلبة يُثْلمه، وهو معنى تأويلى مقتسر، وقد أضفتُ عبارة "ولو لم يك" حتى أبين المقصود من كلام يوليسيس، فهو لا يرى أن إيجاكس يشبه إسفينًا حاد السِّنِّ بل يُقِرُّ ضمنًا بأنه ليس حادًّا.

٣١٧- ٣٢١ الصورة واضحة ومشتركة بين العربية والإنجليزية فنقلتها كما هى.

٣٣٦- "مباراة ودية" فى الأصل (a sportful combat) فأتيت بالمقابل فى ثقافتنا والمعنى أن المصارعة أو المبارزة ليست قتالاً حقيقيًّا بل من أجل الرياضة البدنية.

٣٤١- "هذا العمل الأهوج" فى الأصل (this wild action) وهذا هو المعنى المقصود وإن كانت الصفة تترجم بطرق أخرى متعددة لا مجال هنا لحصرها.

٣٥٥-٣٥٧ أضاف شيكسبير هذه الأسطر الثلاثة إلى النص بعد نشر الطبعة الأولى ١٦٠٩ (طبعة الكوارتو) إذ إنها موجودة فى طبعة الفوليو (١٦٢٣) فقط. والواضح أنه أضافها استكمالاً لصورة نسطور الذى لم يأت بمعنى جديد واحد يضاف إلى ما جاء يوليسيس به من قبل، ودراسة 'خطبة' نسطور هنا وحدها تكفى للكشف عن شخصيته.

٣٦٥-٣٦٦ "إذ يقفو شبحان غريبان هنا ما قد نجنيه/ من شرف أو عار فى هذا الأمر" والأصل يقول:

For both our honour and our shame in this
Are dogged with two strange followers.

وهذه من أشد العبارات غموضًا، وعندما يسأل نسطور عن هذين 'الشبحين' لا نجد إجابة مباشرة بل شرحًا تفصيليًا لموقف غريب: يقول يوليسيس إن العار (الشبح الأول) سوف يلحقنا إن خسر أخيليس مباراته مع هكتور، وإن فوز أخيليس على هكتور كفيل بأن يزيده زهوًا وخيلاء وتعاليًا علينا فيؤدى بذلك إلى الهزيمة فى الحرب (الشبح الثانى). أى إن الشبحين وبال علينا سواء 'شرفنا' اسميًا بفوز هكتور، أو أخزانا 'عار' هزيمته فى المباراة! وهكذا ففوز أخيليس يجر فى ذيله 'عار' الهزيمة آخر الأمر، وهزيمته تأتى 'بالعار' فى ذاتها! وهذا اللون من المفارقات يشيع فى المسرحية كلها، كما ناقشت ذلك فى المقدمة.

٣٧٢- "مرارة" فى الأصل (salt) وهو المقصود.

٣٧٩- "زبانيته" (myrmidons) انظر شرح الكلمة فى حواشى الشخصيات عاليه. ويشير يوليسيس هنا إلى أخيليس باعتباره الزبانى الأعظم، وهو قول يفتقر إلى الدقة فالزبانية مقاتلون أشداء من ثيساليا (Thessaly) وتقول الأسطورة إن زيوس خلقهم من النمل، كما يوحى بذلك الاسم المشتق من النمل (*murmekes*) باليونانية القديمة، وأخيليس يرجع نسبه من جانب واحد على الأقل إلى الأرباب، وفق ما تحكى الأسطورة.

٣٨٢- "قوس قزح" (Iris) وكانت رسول جونو (Juno) أخت جوبيتر (Jupiter) وزوجته، وملكة الأرباب، وربة الزواج، المعادلة لليونانية هيرا (Hera). وقد أصبح اسم 'أيريس' يطلق على الإناث فى القرن التاسع عشر، على نحو ما هو مأثور عن تشارلز ديكنز (١٨٥٥-١٨٦٥) وقد أطلق الاسم فيما بعد على زهرة زرقاء أرخها باحث اعتبارًا من ١٩٠٤، وعلى هذا تجنبت الإشارة الممكنة إلى الزهرة (لأن ذلك حديث) واخترت معنى قوس قزح (**معجم الأسماء المسيحية** ١٩٧٧-١٩٨٥).

٣٨٨- انظر التعليق فى المقدمة على صور المذاق، ودلالة ما يقوله نسطور ردا على يوليسيس.

الفصل الثاني - المشهد الأول

٦- "القائد العام" (the general): ثيرستيس يقصد التلاعب باللفظ بعد أن أشار إلى صورة أخرى منه فى "عمومًا" (generally) وهى فكاهة لا تتضح على الفور، على عكس استخدامه للفعل "يجرى" فهو يعنى أولاً أن صديد الدمل يسيل ويجرى على البشرة، وثانيًا أن القائد يجرى. وقد حاولت نقل التلاعب، على سخافته.

١١- "الطاعون" : يقول هوميروس فى الإلياذة إن أبوللو أصاب اليونان بالطاعون، ويردد ذلك كل من كتب عن حرب طروادة من الشعراء أو المترجمين، ولذلك احتفظت بالكلمة، ولكن ثيرستيس قد يعنى 'البلاء' وحسب، وقد يكون المعنى فى هذه الحالة أن ثيرستيس يدعو الأرباب بأن تبتلى إيجاكس بما ابتلى به اليونانيون. وأما صفة 'الهجين' فيفسرها أن إيجاكس أمه طروادية وأبوه يونانى. انظر المقدمة حيث أقدم تحليلاً لدلالة هذه النسب المختلط، إلى جانب مزج شيكسبير لصورتين من صور إيجاكس فى التراث الأسطورى (ص ٦١ وما بعدها).

١٢- "يا ذا العقل البقرى" (beef-witted) نقلت الصورة لطرافتها.

١٣- "الخمير العفن" (vinewed'st leaven) المقصود قطعة 'الخميرة' التى تضاف إلى العجين حتى يتخمر قبل الخبز، ولكنها قطعة 'عفنة' .

١٧ - ١٨ "الطاعون الأحمر" (red murrain) والاسم هنا موازٍ للطاعون الذى يرد بصُور أخرى فى مسرحيات أخرى لشيكسبير، فى العاصفة فى صورة (red plague) (١/ ٢/ ٣٦٧) وهى مترجمة على هذا النحو (الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٤) وفى مسرحية كوريولانوس فى صورة (red pestilence) وكان أول من نبه لذلك المحرر رولف (Rolfe) فى طبعة طرويلوس وكريسيدا ١٨٨٢ و١٨٩٨.

١٩- 'عش الغراب' السام (Toadstool) نوع سام من الفطر، وفضلت التسمية التى يرد فيها اسم الطائر، لأن الاسم الإنجليزى يرد فيه اسم حيوان (الضفدع toad) والمحررون يحتفلون بكل ما يربط الشخصيات بدنيا الحيوان.

٢٤- 'القنفذ البرى' (Porcupine) وهو يشبه القنفذ المنزلى (hedgehog) فى أنه مغطى بأشواك وأنه "يدخل فى جلده" (كما يقول صلاح عبدالصبور) أى يتكور حتى يحمى نفسه بأشواكه، ولكن أشواك النوع البرى طويلة مدببة تسمى (quills) وهى الكلمة التى تطلق أيضًا على ريشة الكتابة.

ويقول پامر فى طبعة آردن الثانية للمسرحية إن القنفذ البرى كان يرمز للهجاء لأن أشواكه مؤلمة (مقتطفا قولاً للناقد هارولد بروكس Brooks). وأما تعبير 'بأصابعى حكة' فتعنى ما تعنيه بالعامية حين نقول ''إيدى بتاكلنى'' أى إننى أرغب فى ضربك، ولكننى أتيت 'بالحكة' بسبب استخدام ثيرستيس لها فى الرد عليه فى السطر ٢٥.

٢٦-٢٧ يبدو أن شيكسبير كان ينتوى حذف عبارة ''عندما تنطلق. . . لا يعتد بها'' لأنها محذوفة فى طبعة الفوليو ولكننى ملتزم بطبعة آردن، وهى تضيفها من طبعة الكوارتو، من باب التحرز فى التحرير.

٣١- ''الكلب كيربروس'' (Cerberus): هذه هى المرة الثالثة التى ترد فيها الإشارة إلى الكلاب، وأما الكلب المشار إليه فهو مخلوق أسطورى ذو رؤوس كثيرة يرمز للحسد والغيرة والشتائم، وأما پروسپيرينا (Proserpina) فهى ملكة الجحيم ومن الطبيعى أن تتعرض للسباب والشتائم.

٣٩- المقصود بالسباب أنه نغل (ابن سفاح) وهو فى الحقيقة كذلك. ويعود الحوار إلى ذكر الكلب هنا، وبعد ذلك فى ٤٩.

٤٦- ''أصغر جحش'' (asinico) وهى كلمة مشتقة من الإسپانية (تصغير asno).

٦٤- يجيب ثيرستيس إجابة تفترض أن أخيليس قد قال ''إنى أعرف ذلك المأفون'' فى السطر السابق، ومن ثم يأتى بالقولة التى كانت من الحكم الشائعة فى الثقافة الإليزابيثية وهى (*Nosce teipsum*) أى اعرف نفسك، وهى المبدأ المستقى من اليونانيين القدماء. ولها أهميتها فى هذه المسرحية حيث لا يبدو أن الشخوص يعرفون ذواتهم، وفق ما قاله النقاد (انظر المقدمة).

٦٥- معنى رد إيچاكس، فى الواقع، هو ''لو أنى كنت أعرف نفسى حقًّا أو أننى لم أنسها للحظة عابرة ما ضربتك!'' وبذلك يحاول إظهار لماحيته بتقديم تعريف جديد للحكمة المذكورة (اعرف نفسك) ولكن محاولته يقابلها ثيرستيس بالسخرية والتهكم، كما أوضحت فى الترجمة.

٧٠- ''مخه'' : يشير ثيرستيس إلى 'المخ' بتعبير (*pia mater*) وهو حرفيًّا الغشاء الذى يغلف المخ وقُصد به المخ من باب المجاز المرسل، والإشارة إلى ثمن العصفور هنا تقدم ثمنًا وسطًا بين ما يقوله إنجيل متى ''أما يباع عصفوران بفلس واحد؟'' (١٠/ ٢٩) وما يقوله إنجيل لوقا ''أما تباع خمسة عصافير بفلسين؟'' (١٢/ ٦).

٧٩- ''يسد سم خياط هيلين'' الأصل يستخدم الفعل (stop) بمعنى (stop up) أى يسد أو يملأ، وهو التعبير نفسه الذى ورد فى إنجيل متى ١٩/ ٢٤.

٨٤- ''هل تناجز بذكـائك عقل مـأفون؟'' يستند أخـيليس فى هذا إلى المثل السائر المـأثور عن الكتاب المقدس ''لا تجب الجاهل بمثل حمقه لئلا تصبح مثله'' (**أمثال ٢٦/ ٤**).

٨٦- ''كلمات مـهذبة'' (good words) من الكاتب الرومـانى تيرنيس (Terence) وهى العبـارة التى أصبحت نصًا مدرسيًا مألوفًا (*Bona verba, quaeso*) مثل النص الآخر الذى ورد فى زوجات مرحات وهو (*pauce verba*) وترجمته ''خير الكلام ما قل ودل'' (الترجمة العـربية، القاهرة، ١/ ١/ ١١٣).

٩٧- ''لن يجد هكتور. . .'' فى الأصل ''سيجد هكتور. . .'' ولكن النفى هو المقصود، والعبارة المثبتة التى يقصد بها أن تكون منفية وتوصف بأنها ساخرة (ironic) قد يصعب نقل معناها المراد إلا على خشبـة المسرح، كما نقول بالعـامية ''يا فرحة هكتور بـالصيد السمين إذا. .'' ولكن النص المقروء يتطلب نقل المعنى المراد، تحاشيًا للخلط. والعبارة التالية تتضمن النغمة نفسها ''كأنما يكسر. . .'' .

١٠٦- ''تحرك أيها الثور'' فى الأصل أصوات تحاكى مـا يقوله الفلاح لحث الثور على الحـركة ويمثل لها بالإنجليزية بتعبير (To, to) وتماثل ما يقوله سائق الدواب لدينا بالعامية ''شى! حا!'' وانعدام المقابل بالفصحى أجبرنى على أن أقتصر على المعنى المقصود.

١١١- ''كلبة'' فى الأصل (brach): يقبل جمـيع المحررين المحدثين هذا التصـحيح الذى جاء به 'رو' (Rowe) المشار إليه آنفًا، فالكلمة تضمر معنى 'المومس' أو 'الغلام المعشوق' وإن كان ظاهر كلمة 'الكلبة' قد يوحى بالتابع الخاضع الذليل. وأما فى طبعتى المسرحية القديمتين فهى (brooch) التى كانت تعنى الجوهرة التى تتحلى بها المرأة ومن ثم تضـمر معنى الألعوبة، بإيحاءات تحط من قدرها كلما وردت فى شـيكسبيـر، ولكن جمهـور المحررين يرفضـون هذه القراءة ' المقتسرة' ويفضلون التصحيح الذى أخذتُ به لخطأ من جانب رجل المطبعة.

١١٤- ''البلهاء'' فى الأصل (clotpolls) ومعجم أوكسفـورد الكبير يوازى بينها وبين (clodpoll) وإن كان يفرد لكل منهـما مدخلاً خاصًا، و(clod) تعنى كتلة من الطين أو الصلصال، و(clot) تعنى جُلطة أو كتلة من أى مادة، و(poll) تعنى الرأس، والكلمتـان الأوليان تستخدمـان اليوم حتى فى العامية للإشارة إلى المغفل أو الأبله.

١١٤-١١٥ ''سأقيم عنـد أرباب الذكاء وأرحل عن عصبـة الحمقى'' يرجع ثيرستـيس صدى بعض آيات الكتاب المقـدس مثل ''من يعـاشر الحكمـاء يصبح حكيـمًا ورفـيق الحمـقى يناله الأذى'' (**أمثـال ١٣/ ٢٠**) والآية المشابهة فى سفر الجامعة ٩/ ١٦-١٧.

١١٩- "الحادية عشرة" فى الأصل (the fifth hour of the sun) أى بعد أن يمضى على شروق الشمس خمس ساعات، والشمس تشرق رسميًا (فى حسابهم) فى السادسة صباحًا، ويؤكد هذا ما جاء فى ٣/٣/ ٢٩٦-٢٩٧ من النص الصريح على الحادية عشرة.

١٢٧- (الإرشاد المسرحى) تنص جميع طبعات المسرحية، باستثناء طبعة آردن، على أن باتروكلوس وأخيليس يخرجان قبل هذا السطر، أى بعد كلمة "يقصده ا" ، وأن إيجاكس يقول السطر الأخير كأنما لنفسه فى رنة احتقار واستهزاء وإن كان يوجه الخطاب فيه شكليًّا إلى أخيليس. وينفرد بڤنجتون فى القول إنه من المحتمل أن أخيليس وباتروكلوس قد شرعا فى الرحيل بعد السطر ١٢٦، وأن إيجاكس يقول كلامه لنفسه. ولما كنت ملتزمًا بنص طبعة آردن، فقد احتفظت بإرشاداتها المسرحية، ومن الطبيعى أن يعتمد توقيت خروج الممثلين على مفاهيم الإخراج، وقد يختلف المخرجون فى تفسيرهم للحركة فى نهاية هذا المشهد.

الفصل الثانى - المشهد الثانى

٤- "بذل الجهد" فى الأصل (travail) وهجاؤها فى طبعة الفوليو (travaile) وفى طبعة الكوارتو (travell) مما يؤكد اجتماع معنى الجهد والسفر فى الكلمة، ولكننى التزمت بالمعنى الأول فى الطبعة المعتمدة وحده. انظر الحاشية على ١/١/٦٧.

٦- يصف بريام الحرب بأنها (cormorant) وهو طائر بحرى يسمى "غاق الماء" أو غراب البحر (النفيس) أو لدينا فى مصر 'غراب الماء' ، ولكن بريام يأتى باللفظ صفة للحرب، والصفة فى الإنجليزية تعنى النهم الشره، ولم أجد عند أى من نقاد شيكسبير أو شراحه ما يدل على أهمية نوع الطائر، فهم جميعًا يؤكدون صفة النهم المذكورة، ووجدت المقابل فى العربية فى الحرب الضروس، ووجدت صفة المضغ والهضم فى صدر السطر (التى تتفق وصور الأكل والطعام التى تسود المسرحية) فعدلت عَجُزَ السطر حتى تستقيم الصورة الكلية بحذف اسم الطائر البحرى الذى لا نعرفه عندنا وجئت بدلالته فى صورة الحرب ذات الفكين النهمين.

١٢- "ما أُوجسُ منه خيفة" الأصل (in the sense of fear) أى على طروادة لا على نفسى.

١٤-١٥ "جرح السلم. . . الاطمئنان الغافل" والأصل هو:

(The wound of peace is ... / Surety secure)

وهذه إشارة إلى المثل السائر "لن يسلم من يشعر بالاطمئنان" وقد نقلت الصورة (صورة الجرح) لعلاقتها بالحرب والقتال، وإن كان المقصود أنه لا يهدد السلم شىءٌ أخطرُ من أن يغفل المرء لشعوره بالاطمئنان، وشجعنى استمرار ورود صورة الجرح فى ١٧.

١٥- "قليلاً من سوء الظن" الأصل هو (modest doubt) والمقصود الريبة والحرص.

٢٣- "حتى إن يك طروادياً" تشير إلى 'الشىء' الذى أدت محاولة الحفاظ عليه لفقدان أرواح كثيرة، وهو هنا 'هيلين' ، أى إن هكتور يريد أن يقول "حتى لو كانت هيلين طروادية" فليست جديرة بأن نبذل فى سبيلها كل هذه الأرواح.

٢٧-٢٨ أعدت بناء الصورة ابتغاء إيضاحها فبدأت بالميزان (scale) ووصفته بالمعتاد (common) ثم أتيت بالأوقيات (ounces) أخيراً فى عبارتين متوازيتين.

٣١- "الأشبار" جمع شبر وهو مقياس قديم يمثل المسافة بين طرفى الإبهام والخنصر ويوازى نحو ٢٠ سنتيمتراً، ويردفه طرويلوس بالبوصات الصغرى (inches so diminutives).

٣٢- "الأسباب" (reasons) يتحول معناها فى صيغة المفرد إلى العقل (٤٤) والمنطق (٤٧) أى بمعنى الحيطة وطلب السلامة - خصوصاً فى جملة "ركب فى ساقيه جناحى عقله" وهى فى الأصل:

(set/ The very wings of reason to his heels)

وقد غيرت فى هذا السطر كلمة "عقبيه" إلى "ساقيه" لأننا نقول بالعربية أطلق ساقيه للريح كناية عن الجرى أو الفرار، ونستعمل العقب فى تعبيرات أخرى مثل "ينكص على عقبيه" ، و"ردهم على أعقابهم" وهلم جرًّا.

٤٥- "رسول الأرباب" هو ميركورى (Mercury) عند الرومان (وفى شيكسبير هنا) وقد استعضت بالصفة عن الاسم، فهو يسمى عند اليونان هيرميس (Hermes)، ويصف هوميروس فى ترنيمته الرابعة وعنوانها "ترنيمة إلى هيرميس" كيف قام ذلك 'الرسول' وهو بعد فى المهد بسرقة خمسين بقرة من أبقار أپوللو، ومن ثم حوكم بهذه التهمة أمام زيوس (رب الأرباب) وحكم عليه برد ما سرق. ويقول پامر فى طبعة آردن الثانية إن شيكسبير ربما اطلع على الأسطورة فى مسخ الكائنات لأوفيد وفى أناشيد هوراس. ويقول بفنجتون إن الصفة الرئيسية المميزة لميركورى هى عمله رسولاً للآلهة، وتعرضه للتوبيخ من جانب چوڤ (چوپيتر) الموازى لزيوس اليونانى.

٤٥- "كالكوكب إن خرج على فلكه" كان ذلك هو التفسير فى العصر الإليزابيثى للنيازك والشهب.

٥١- ''احتجازنا لها'' (the holding) فى طبعة الفوليو و''إبقاؤنا عليها'' (keeping) فى طبعة الكوارتو، والاختلاف لا يؤثر فى المعنى.

٥٢- ''أفلا ينحصر كيان الشيء دوامًا فى قيمته؟'' كان هذا مثلاً سائرًا. وانظر المقدمة حيث أناقش قضية القيمة وصورها فى المسرحية مناقشة مستفيضة.

٦١- يطرح طرويلوس قضية نظرية 'مفترضة' لتطبيقها على علاقة باريس بهيلين، وللإلماح بموقفه الشخصى من كريسيدا، ولكن افتراضه هذا أبعد ما يكون عن 'اللياقة' ما دامت هيلين فى الواقع زوجة رجل آخر هو منيلاوس.

٦٤- نقلت الصورة بدقة كما نقلت غيرها، فالصور الشعرية تصب فى صلب الحدث الدرامى فى معظم الأحوال، وطرويلوس الذى يرفض المنطق أو العقل يجعل الحواس (''عيناى وأذناى'') هى التى تتوسط ما بين الإرادة (''ما أبغى'') والحكم الصائب. وذلك ما سبق ويلسون نايت المحدثين إلى قوله فى الكتاب الذى أشرت إليه فى المقدمة.

٦٦- لاحظ تكرار صور 'الذائقة' والذوق والمذاق.

٧٢- ''يثأر باريس من اليونان'' أى أن يرد على اختطاف اليونان 'هيزيون' عمته، على نحو ما يشرحه طرويلوس فى السطور التالية.

٧٩- ''يفقد ضوء الصبح... نضرته'' (makes stale the morning) يقول بعض الشراح إن المقصود بالصبح أو ضوء الصبح ربة الفجر ذات الخدين الورديين، واسمها إيوس (Eos) أو أورورا (Aurora) ولكن هذا مضمر وحسب فلم آت به.

٨١-٨٣ صورة سلوك الملوك مسلك التجار طلبًا للؤلؤة تذكرنا بما جاء فى إنجيل متى ''ويُشْبِهُ ملكوتُ السماوات أيضًا بتاجر كان يبحث عن اللآلئ الجميلة، فما إن وجد لؤلؤة ثمينة جداً، حتى ذهب وباع كل ما يملك واشتراها'' (١٣/ ٤٥-٤٦).

٨٢- ''دفع الثمن المعقود لها للحرب بألف سفينة'' تذكرنا بقول فاوستوس (Faustus) فى المسرحية التى تحمل اسم البطل، من تأليف الشاعر كريستوفر مارلو (Marlowe) معاصر شيكسبير:

هَلْ كَانَ إِذَنْ هذَا الوَجْهُ الدَّافِعَ لِلْحَرْبِ بِأَلْفِ سَفِينَةْ؟

(Was this the face that launched a thousand ships)

(5. 1. 107)

وما زلت أحفظ بقية هذا المونولوج الذى كنت ترجمته نثرًا فى الخمسينيات، ولم أكن أدرك أن الصورة كما يقول بفنجتون قديمة وشائعة فى الآداب اليونانية والرومانية. أما أطرف ما يقوله (ص ٣٦٢) فهو إن الصورة أوحت بتعبير علمى حديث هو 'ميللّى هيلين' (milli - Helen) أى واحد على ألف من هيلين وتعريف المصطلح هو مقدار الجمال اللازم لتدشين سفينة واحدة!

٩٤- اعتمدت هنا على شرح پامر فى الطبعة الثانية للآردن ١٩٨٢. ولا يسع بفنجتون فى طبعة (الآردن الثالثة ١٩٩٨) إلا تقديم المزيد من الإيضاح، ويردد الجميع المعنى الذى أتيت به، غير أن دوسون (نيوكيمبريدج ٢٠٠٣) يضيف قائلاً فى شرحه للسطور التالية: "كيف نخشى أن نبرر فى طروادة المهانة التى سببناها لهم فى إسبرطة؟" وذلك واضح على أية حال فى الترجمة، وأنا أستخدم لفظ 'نقبل' بدلاً من 'نبرر' فى السطر الأخير (٩٦) من كلام طرويلوس، وكلاهما مقبول فى ترجمة (warrant).

٩٨- "أختنا المجنونة" انظر حواشى الشخصيات حيث الحديث عن كاساندرا.

١٠٩- يقول الشراح إن هذا السطر مقتبس من الإنيادة لڤيرجيل (٢/٥٦):

(*Troiaque nunc staret, Priamque arx alta maneres*)

ومعناه "كان يمكن أن تظل طروادة قائمة الآن، وأن تظل قلعة پريام الشامخة فى مكانها" (من اقتطاف بفنجتون عن طبعة جونسون وستيفنز المقارنة، والمشفوعة بالمصادر عام ١٧٩٣) فى ص ١٩٣.

١١٠- انظر الإشارة إلى جذوة النار (firebrand) فى حواشى الشخصيات (پاريس). ويشير إليها ڤيرچيل فى الإنيادة فى أكثر من موضع (٧/٣١٩ - ٣٢٠، و١٠/٧٠٤-٥).

١١٧- "صوت العقل" (discourse of reason) يقول الشراح إن التعبير يعنى الحجة المنطقية، وما أتيت به فى الترجمة يفى بالمعنى، وأشهر موقع ورد فيه التعبير نفسه عند شيكسبير هو قول هاملت فى أول مونولوج له "إن البهيمة التى لا تعرف المنطق" (١/٢/١٥٠) حيث ترجمت التعبير بالمنطق وحسب (الترجمة العربية لمسرحية هاملت، القاهرة، ٢٠٠٤).

١٢٣- "لا يمكنها إفساد مذاق قضيتنا العادلة" لاحظ تكرار صور المذاق فى

"cannot distaste the goodness of..."

وانظر المقدمة حيث أناقش هذا تفصيلاً.

١٢٩- ''حتى أبلدهم أو أبردهم إحساسًا'' : سبق أن ناقشت معنى 'الطحال' (Spleen) فى ١/٣/١٧٨، وهو هنا مقر المشاعر والأحاسيس.

١٣٥- ''لكن وا أسفاه! ماذا فى طوق ذراعىَّ أنا وحدهما؟ '' الأصل يقول:

(For what, alas, can these my single arms?)

يقول بعض الشراح إن المقصود بكلمة (arms) الذراعان والأسلحة معًا، ما دامت الكلمة تعنى هذا وذاك، ولكن باريس هنا يشير إلى شىء محدد باسم الإشارة (these) الذى يعود على ما يراه من حوله، وليس من المحتمل أن يحمل 'أسلحته' فى مجلس الحكم الطروادى، وربما كان من الأدق أن أستعيض عن 'وحدهما' فى الجملة العربية بكلمات تفيد ذلك مثل ''هاتين وحسب؟'' ولكننى أحببت تأكيد كلمة (single) فجئت بكلمة 'وحدهما' وضحيت باسم الإشارة ما دام واقع الحال يدل عليه.

١٤٣-١٤٤ لاحظ صور المذاق فى 'المعسول' و'الشهد' و'العلقم' .

١٤٤- يقول الشراح إن هذا البيت يرجع صدى أحد الأمثال السائرة.

١٤٨-١٤٩ ''أسْرِى للحسناء'' فى الأصل (fair rape) والمقصود هو المعنى الذى أخرجته فى الترجمة، بناء على ما يقوله البلاغيون من كون التركيب الإنجليزى يقوم على الصفة المنقولة (transferred epithet) وقد مر شرحها من قبل، أى إن النعت لا يصف أَسْرَهُ للحسناء بل يصف هيلين التى أسَرَها، وإن كان بفنجتون يقول إن لنا أن نقبل المعنى الظاهر أى إن ''اختطافه إياها كان عملاً 'شريفًا' ما دام يمثل الثأر من اختطاف عمته'' . ولكن باريس يُسَلِّمُ بأن هذا الاختطاف سبب له 'وصمة' (soil) يرجو أن يمحوها بشرف حمايتها، أى إنه يقدم ما يعتبر مقابلة بين أسْرِ هيلين الذى لوث سمعته وحمايتها التى تشرفه وتشرف قومه، ولهذا قبلت التفسير البلاغى المشار إليه.

١٥٠- يوضح باريس هنا ما قصده من تلك المقابلة التى ذكرتُها فى الحاشية السابقة، إذ يشير إلى عمته الملكة التى أسرها اليونان قبل أسره هو لهيلين، وقد ترجمت الكلمتين اللتين تشيران إلى 'الأسْرِ' بكلمة عربية واحدة تحقيقًا لوضوح المعنى وتماسكه فى النص، وأما الكلمتان فهما (rape) أولاً و(ransacked) ثانيًا، وتعنى الأولى لدينا الآن 'الاغتصاب' والثانية 'نَهَبَ' ولكن جميع الشراح يؤكدون أن المقصود هو اختطافُها والظفر بها (abduction and capture) وكلمة الأسر تفيد المعنيين وتتفوق فى أنها تشير إلى الحال الراهنة (المقصودة).

١٦١- ١٦٢ يختتم باريس 'مرافعته' بسطرين مقفيين.

١٦٦- "كان أرسطو. ." المعروف أن أرسطو لم يكن قد ولد أيام حرب طروادة، ناهيك بنشر مؤلفاته عن الأخلاق، ولكن شيكسبير لم يرتكب هذا الخطأ جهلاً أو سهواً بل أظنه عمد إليه عمداً تحقيقًا لما ذكرته فى المقدمة عن إضفاء الإحساس بالآنية على أحداث مسرحيته. ويتوسع الباحثون فى الاستشهاد بالنصوص التى يرجحون شيكسبير قرأها وتأثر بها، وعلى رأسهم پامر الذى يأتى فى ذيل طبعته للمسرحية (آردن الثانية ١٩٨٢) بملحق خاص للنصوص المذكورة.

١٦٨-١٦٩ "... أقرب لزيادة إذكاء دم ألهبه الإحساس الجارف" الأصل يقول:

... do more conduce

To the hot passion of distempered blood

وقد حافظت على صورة الدم 'المتقد' بلهيب الإحساس الجارف مع تحويل الصفة إلى فعل بدلاً من إضافة الاسم والصفة إلى اسم وصفة، وهو ما لا تقبله العربية التى لا تستخدم حرف الإضافة (of). وقد وازنت طويلاً بين ترجمة (passion) بالعاطفة (الترجمة المألوفة) والإحساس (المعنى الخاص هنا) بل كتبت فى إحدى مسوداتى "تلهبه العاطفة المشبوبة" ثم عدلت عن ذلك استناداً إلى آراء النقاد والشراح. وأما الدلالة الخاصة لزيادة وقدة الدم فهى أنها تتملك المرء فتعميه عن التمييز بين الحق والباطل، والدم أحد أخلاط البدن الأربعة، كما هو معروف، فإذا اتقد والتهب أعمى العين، ويضيف هكتور فى السطر ١٧٠ (بعد الإشارة إلى حاسة البصر هنا) إشارةً إلى حاسة السمع، قائلاً إن الإحساس باللذة (pleasure) وبالرغبة فى الثأر (revenge) يُصِمَّان الأذن. وهذا وذاك من الأحاسيس لا العواطف.

١٧٧- "بدعوى عاطفة مشبوبة" الأصل (through affection) المقصود عاطفة الحب، ولنا أن نميز هنا بين الإحساس الذى يمثل مرحلة إدراكية أولى مهما التهبت وبين العاطفة التى تتجلى فى سلوك يقوم على ذلك الإحساس 'فيعطف' أى يُميل شخصًا إلى شخص ويجعله يتعلق به، وهكتور إذن يشير إلى تعلق پاريس بهيلين و'انعطافه' عليها، فهو مرحلة لاحقة لإحساسه، وقد أضفت الصفة إلى الاسم لإظهار الصلة بينها وبين الصورة الاستهلالية القائمة على إذكاء الوقدة.

١٨١- يعود هكتور إلى صور الشهوات الثائرة الفوارة (الجائحة المشبوبة) والأصل هو (raging appetites) كأنما ليُرجع أصول العاطفة إلى أسباب حسية محضة، وهو يؤكد بذلك منطق طرويلوس فى حديثه السابق الذى أرجع فيه منشأ العاطفة إلى الإحساس، ولكن بعد أن يهبط هكتور به إلى أدنى مستوى (الشهوة) ويشينه ما دام يرى أنه يمثل عصيانًا لإرادة الإنسان العاقل الحصيف، وخصمًا عنيدًا لها.

١٨٤-١٨٥ يميز هكتور بين القانون 'الطبيعى' الذى هو قانون الفطرة وبين القوانين الوضعية التى يسميها قوانين الأمم، وفق ما كان سائدًا فى القرن السادس عشر (دوسون ٢٠٠٣) ولكنه يجمع بينهما هنا فى عبارة واحدة ليوحى بأن قانون الفطرة المشار إليه آنفًا فى ١٧٦-١٧٧ مستمد من القانون الربانى، وهذا منطقى، وإن كان بڤنجتون يدلل على أن 'قانون الأمم' كان يُظَنّ أنه مستمد من القانون الربانى، مستشهدًا بكتاب معاصر لشيكسبير كتبه ريتشارد هوكر (Hooker) عام ١٥٩٤ وعنوانه "عن القوانين الخاصة بنظام حكم الكنيسة:

(*Of the laws of Ecclesiastical Polity*)

وصدر المجلد الأول منه عام ١٩٧٧ فى طبعة جديدة من تحرير جورج إديلين (Edelen) فى كيمبريدج، ماساتشوستس، بل ومستشهدًا بكتاب الأخلاق لأرسطو الذى سبق الاستشهاد به فى طبعة آردن الثانية للمسرحية عام ١٩٨٢ (پامر). وبعد تأمل مسار حجة هكتور وفحص أسانيدها وجدتنى أقرب إلى قبول رأى دوسون لأن هكتور يبدأ بإعلاء شأن الفطرة السليمة حين يقول إن "طبيعتنا تتحرق شوقًا لإعادة كل حقوق لذويها" (١٧٣-١٧٤) ويكرر ذلك فى عبارة "طبع البشرية" (١٧٥) مبينًا أن ذلك "قانون فطرى" (١٧٧) وموازيًا بينه وبين القانون المطبق فى الأمم الصالحة "الآخذة بحسن التدبير" (١٨٠) أى إنه يختص أممًا بعينها بتطبيق قانون الفطرة الأقرب إلى شرع الله، الأمر الذى يوحى بأن فى الأرض أممًا أخرى قد لا تأخذ بحسن التدبير بسبب تجاهلها هذا القانون الربانى مهما يكن من امتياز قوانينها الوضعية، وامتيازُ قوانينها الوضعية لا يكفل اتفاقها فى جميع الأحوال مع قانون الفطرة المشار إليه، ولذلك قبلت أيضًا رأى كينيث ميور الذى يورد رأى كامبل (انظر قائمة المراجع) الذى يقول إن شيكسبير كان يشير إلى اتفاق قانون الفطرة (*Jus naturae*) مع قانون الأمم (*Jus gentium*) حسبما جاء عند ألبريكو چنتيلى (Gentili) ثم يعترض عليه مشيرًا إلى ضرورة التمييز بينهما (طبعة أوكسفورد ١٩٨٢).

١٨٩- "من ناحية المبدأ والحق المطلق!" فى الأصل (in way of truth) اتبعت فى الترجمة التفسير الذى يجمع عليه الشراح، إذ إن هكتور يجرى مقابلة ضمنية بين 'الحقيقة المطلقة' التى تمثل مبدأ مجردًا، وبين "الحقيقة النسبية" التى تمثل التطبيق العملى الذى يعتمد على كل حالة على حدة. وإيضاحُ ذلك مهم فى نظرى لأنه سوف يبرر انحيازه إلى رأى پاريس وطرويلوس وهيلينوس لأنه يقوم على واقع الحال ويُطَوِّعُ ذلك المبدأ لمقتضيات الظروف الخاصة للقضية. أى إن التمييز بين المبدأ المجرد وبين تطبيقه عمليًا هو الذى يبرر تحوله إلى اتخاذ موقفهم.

١٩٢-١٩٣ يبين هكتور أن أهم عنصر من عناصر القضية فى الحال الراهنة هو الشرف، وأن ذلك هو ما دعاه إلى المرونة فى تطبيق ذلك المبدأ المجرد.

١٩٦- ترد كلمة (Spleens) هنا بمعنى الغضب والبغضاء، وقد سبقت مناقشة دلالة هذه الكلمة فى الحاشية على ١/ ٣/ ١٧٨ وكيف يتغير معناها فى الحاشية على ٢/ ٢/ ١٢٩.

الفصل الثانى - المشهد الثالث

٢- أضفت "ذى الجلد السميك" بناء على شرح كينيث ميور (أكسفورد ١٩٨٢). ولكن ألكسندر كان قد وصف إيجاكس بأنه بليد كالفيل (١/ ٢/ ٢١) وينبه پامر (آردن الثانية ١٩٨٢) إلى اجتماع أكثر من دلالة للتشبيه بهذا الحيوان.

٥- "أقسم" فى الأصل ('sfoot) أى أقسم بقدمه (أى قدم الرب) ولما كان هذا القسم مرتبطًا بثقافة العصر ولم يعد يعنى شيئًا لأحد فقد اكتفيت بالقسم.

٧- 'مدبر المكائد نادر المثال' (a rare engineer): كانت صفة 'المهندس' تطلق على من يدبر حفر الأنفاق تحت أسوار العدو، ومن ثم على كل 'مدبر' لأى شيء وكل متآمر. والطريف أن معنى التدبير لايزال قائمًا فى الإنجليزية المعاصرة، وتذيع 'قناة التاريخ' الفضائية برنامجًا متجددًا بعنوان (Engineering Disasters) تستغل فيه الدلالة المزدوجة فى التورية بحيث يمكن أن يعنى العنوان 'كوارث المهندسين' أو 'تدبير الكوارث' أو حتى 'هندسة الكوارث' ! ونحن نقول اليوم إن فلانًا هو مهندس ذلك الاتفاق (He engineered that accord) بمعنى من دبره (خططه ونظمه).

١٢-١٣ "فنون عصاك السحرية ذات الثعبانين" الأصل

(all the serpentine craft of thy caducèus)

ويعنى عصا الساحر وقد التف حولها ثعبانان، والمقصود أنه إن لم يستطع جوف رب الأرباب وميركورى رب السرقة معاقبة إيجاكس وأخيليس بانتزاع النزر اليسير من الذكاء الذى يتمتعان به، فسوف يثبتان ضآلة سلطان الأرباب.

١٥- "وفرة ضآلته" (so abundant scarce) تناقض ظاهرى (oxymoron) أصررت على نقله، وإن كان يمكن تفسيره بأنه يعنى أن ضآلة ذكائه تبدو للجميع أو أنها متعددة الجوانب، ولكن التناقضات جزء لا يتجزأ من بناء المسرحية ونسيجها كما أوضحت فى المقدمة.

١٧- "النقمة" فى الأصل (vengeance) والمقصود هو العقوبة، وذلك يعنى أنه يدعو الأرباب للانتقام من المعسكر كله، وذلك على وجه الدقة ما تعنيه الكلمة العربية، وفقًا للتفسير المعتمد للآية الكريمة ﴿فَانتَقَمْنَا مِنْهُمْ فَأَغْرَقْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ﴾ (١٣٦- الأعراف) ونظيرتها فى سورة الزخرف (٢٥) و(٥٥) أو الآية الأشهر ﴿فَانتَقَمْنَا مِنَ الَّذِينَ أَجْرَمُوا﴾ (٤٧- الروم) ومعادلة النقمة بالعقاب المتمثل فى العذاب متواترة فى آيات كثيرة إذ تقترن بتعبير ﴿وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ﴾ (٤/ آل عمران) وفى ثلاث آيات أخرى.

١٧- "وجع العظام النابولى" المقصود به 'الزهرى' أو غيره من الأمراض التناسلية.

١٨- "فى سبيل امرأة" فى الأصل (for a placket) وهى كلمة مهجورة كانت تعنى قميص المرأة (petticoat) أو الفتحة العلوية فى هذا القميص (وإيحاؤها الجنسى واضح) والمقصود بالمجاز المرسل هو المرأة.

٢٢- (الإرشادات المسرحية) يختفى پاتروكلوس لكنه يظل على مسمع من بعض ما يقول ثيرستيس، على الأقل فى ختام حديثه التالى حيث يردد دعاءه 'آمين' .

٢٥- يقول ثيرستيس إن شر ما يمكن أن يدعو به على پاتروكلوس أن يظل پاتروكلوس!

٢٨- "عواطفك" فى الأصل (blood) والترجمة تقدم المعنى الشيكسبيرى الشائع للكلمة، وتتفق فى هذه طبعات آردن المتوالية وطبعات سيجنت حتى عام ٢٠٠٢، ولكن التأويل ممكن، إذ يقول دوسون (نيوكيمبريدج ٢٠٠٣) وپول ورستن (فولچر ٢٠٠٧) إن المراد هو "الشهوة" . ولم أحبب التأويل فالشائع أقرب إلى ما يخرج به السامع فى المسرح أو قارئ النص. وانظر فى العربية المعاصرة "لغة من دم العاشقين" لفاروق شوشة التى تؤكد المعنى الشائع.

٥٠- "الصيغ الصرفية" هذا هو المعنى المباشر للفعل (decline) هنا وفق استعماله فى كتب النحو والصرف، وهذا هو المعنى الذى يتفق عليه الشراح جميعًا مستندين إلى رأى كاودين كلارك (Clarke) فى طبعته لمسرحيات شيكسبير عام ١٨٦٤-١٨٦٨. وكينيث ميور هو الوحيد الذى يُقِرُّ بالدَّين إلى تلك الطبعة.

٥٣-٥٧ سقطت هذه الأسطر سهوًا من طبعة الكوارتو ١٦٠٩ إذ انتقلت عين عامل الطباعة من آخر السطر ٥٢ "پاتروكلوس مغفل!" إلى الكلمتين ذواتهما فى آخر ٥٧. والواقع أن حذفها لا يغير من دلالة النص.

٥٨- يواصل أخيليس صورة 'تصريف الأسماء' فى السطر ٥٠.

٦٢- "مطلق" (positive) وصف لبعض حالات الصيغ الصرفية والإعرابية (مثل المفعول المطلق).

٦٥- "الخالق" (the creator) مفهوم من مفاهيم الأديان السماوية، والمقصود به دراميًّا توكيد آنية الأحداث.

٧٠- "عاهرة وديوث" أى هيلين وزوجها منيلاوس الذى خانته مع باريس. وانظر دفاع باريس وطرويلوس فى ٢/ ٢/ ١٤٦-١٦٢ و ٢/ ٢/ ١٩٤-٢٠٢ عن الحرب أعلاه.

٧١- "الجرب" فى الأصل (serpigo) والاسم عام يفيد أى مرض جلدى مُعْدٍ سريع الانتشار، فأحببت التخصيص لإيضاح المرمى.

٧٦- "فأهانهم" فى الأصل (shent) وهو ' التصحيح' الذى يتفق فيه المحدثون منذ أن جاء به تيبولد (Theobald) فى عام ١٧٣٣ و ١٧٤٠ لنص شيكسبير. ولاحظ أن أجاممنون يتحدث بضمير الجمع الملكى (we) و(our).

٩٦- حافظت على الطباق فى ' خلافهما' و' اتفاقهما' وأما الجناس فى (fraction) و(faction) فمحال نقله بالعربية.

١٠٣- كان المعتقد قديمًا أن الفيل لا مفاصل فى أرجله وهو ما نقضه أرسطو، ويبدو أن يوليسيس يكرر هذا الزعم، وإن كان يسلم بأن للفيل مفاصل.

١٠٣-١٠٤ يتجاهل النقاد عودة صورة الفيل فى سياق آخر (مع تعديلها) كما يتجاهل الشراح أن هذين البيتين منظومان من بحر مختلف هو الإسكندرى أى السداسى التفعيلة، وأنهما غير مقفيين.

١١٠- "الأمسيَّة" تُقْرأ بتضعيف الياء وهو ما يبدو فى التشكيل بالشدة على الحرف، ولو أن التخفيف شائع.

١١٢- لاحظ هيمنة صور الطيران أولاً ثم يأتى أجاممنون بصور الطعام قبل الانتقال إلى 'أفعال الأمر' فى ١١٩ وما بعده.

١٢٤- ١٢٩ "بل واشهد... فى داخل نفسه" نقلت هذه الصورة الشعرية المديدة (extended image) مستخدمًا الحيل البنائية نفسها فى حديث أجاممنون، وأهمها التنويع فى وصف المد والجزر مجازيًا.

١٣٥- ١٣٦ لاحظ الطباق بين الأسماء والصفات.

١٥٠-١٥١ "أنا لا أدرى ما الكِبْر!" يأخذ المحررون المحدثون جميعًا بقراءة طبعة الكوارتو التى يتكرر فيها ذكر الكِبْر (pride) بدلاً من الضمير 'هو' (it) فى طبعة الفوليو.

١٥١- "المتكبر يلتهم ذاته تمامًا" لاحظ تكرار صورة الطعام والأكل هنا وفى ١٥٥.

١٥٢- لاحظ صورة المرآة التى تلعب دورًا أساسيًّا فى الحدث (انظر المقدمة).

١٦٨- "فالكبر يزاحمه وينازعه الألفاظ وإن حادث نفسه" فى الأصل:

And speaks not to himself but with a pride

That quarrels at self-breath.

نقلت الصورة الشعرية المضغوطة بتعبير عربى يضاهيها ضغطًا وإيجازًا وإن كان أوضح، ولم أشأ تقديم تفسير يضر بهذا الضغط، إذ يستشهد بفنجتون بشرح هَدْسون (Hudson) فى طبعته لأعمال شيكسبير فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وهو الذى يأتى بأحد تفسيرين (١) "لا يكاد يحادث نفسه كبرًا أو يجد ما يكفى من الألفاظ لامتداح ذاته إذ يكاد كبره أن يمنعه من ذلك" و(٢) "يتحدث بنبرات كبر تجعله يلوم نفسه أو يحتقرها بسبب كلامه" . ويتفق معظم الشراح على هذين التفسيرين، باستثناء دوسون (٢٠٠٣) الذى يقول إن للعبارة معنى من معنيين: (١) "إن خيلاءه التى تدفعه إلى ازدراء من يودون الحديث معه تشمل مخاطبته لنفسه (مبالغة ساخرة)" أو (٢) "إن كبرياءه تجد قصورًا حتى فى امتداحه لنفسه" . ويقترب پول ورستين (٢٠٠٧) من هذا المعنى الأخير وإن لم يقدم شرحًا كاملاً للصورة. وأظن أن الضغط والإيجاز يكسبان الصورة ثراء يسمح بكل هذه التفاسير وللقارئ أو السامع أن يفهم ما يشاء منها.

١٧٠-١٧٢ ناقشت هذه الصورة فى المقدمة.

١٧٣- عود إلى صور المرض التى أشرت إليها فى المقدمة.

١٨٢- "وهو يتبل صلف النفس بدهن الذات" الأصل

(That bastes his arrogance with his own seam)

الترجمة حرفية، ولابد من ذلك لأن الصورة طريفة وتضيف الكثير إلى صور الطعام، والكلمة غير المألوفة الوحيدة هى (seam) التى تعنى الدهن، وأما (basting) فهو ما يضيفه الطاهى إلى اللحم أثناء شيه فى الموقد (الفرن) من توابل وقد يمزجها بعصارات اللحم والدهن المتساقط منه أثناء تعرضه للنار، وهى كلمة لا تزال جارية.

١٨٦- لاحظ مبالغة أخيليس فى تضخيم صورة إيجاكس - وتعليقى فى المقدمة على مداهنته الخاوية - وكيف تصل المبالغة إلى حد إثارة الضحك.

١٨٨- ''يسترخص قصب السبق بيده'' (stale his palm): لاحظ كيف يواصل يوليسيس مبالغاته، إذ لم نشهد فى المسرحية أن إيجاكس فاز بقصب السبق من قبل.

١٩٢- ''لو فعل لزاد / بذلك من شحم الكبر المتضخم فيه أصلاً'' الأصل هو:

(That were to enlard his fat-already pride)

وقد استخدمت 'الشحم' لأنها صفة 'السمين' لدينا، يقول المتنبى:

أُعيذها نظرات منك صادقةً أنْ تَحْسَبَ الشحمَ فيمنْ شَحْمُهُ وَرَمُ

والفعل (enlard) فعل مهجور مشتق من اسم شحم الخنزير (lard) ويعنى إضافة الشحم.

١٩٣-١٩٤ أى لأضاف مزيداً من النار إلى حرارة الصيف، وقد نقلت الصورة بدقة على ما فيها من 'حذلقة' ودون إيضاح، لإبراز حذلقة أسلوب يوليسيس وطنطنته، وهوما ناقشته فى المقدمة عند تحليل نسيج المسرحية. وقد التزمت الحرفية أيضًا بسبب ما يقوله بعض الشراح من أن برج السرطان يُشَبَّهُ ضمنًا بطاهٍ يقوم بإعداد الطعام على موقد مشتعل احتفالاً بزيارة 'هايبيريون' رب الشمس، وتقول بعض الأساطير اليونانية إن هليوس (Helios) أى الشمس كان يركب عربة يسوقها فى السماء، وإنه كان ابنًا لزوج من التيتان (Titans) هما هايبيريون (Hyperion) و'ثيا' (Thea)، وتقول الأسطورة الأخرى التى يستند شيكسبير إليها هنا إن هايبيريون كان هو نفسه رب الشمس.

١٩٧- ''قد طيَّبَ خاطره فعلاً'' الأصل (He rubs the vein of him) أى وافق بكلامه طبع إيجاكس فأرضاه ما دام قد صادف هوىً فى نفس إيجاكس، وما زلنا نستخدم الفعل (rub) للدلالة على إثارة الغضب والاستياء (فى العامية) بتعبير (to rub the wrong way) وابتدع العوام عكسها باستبدال (right) بكلمة (wrong)!

٢٠٠- ''بقبضة يمناى الدارعة الصلبة: الدارعة هى (armed) أى اليد التى لبست دروعًا من الصلب، وقد أتيت باسم الفاعل صفةً محاكاةً لقول خليل بن أيبك الصفدى:

واصبر على كل ما يأتى الزمان به

صبر الحسام بكف الدارع البطل

٢٠٤- ''بحق ما تكلفت'' التكاليف تشمل النفقات والجهد، وتتصل بصورة 'القيمة' (المقدمة) وبالشرف أيضًا، فالهزيمة تعنى إراقة ماء الوجه.

٢٠٨- ''هذا غراب أسحم يذم لون ريشه الأسود'' كان ذلك من الأمثال السائرة، والنظير المعاصر هو - تقريبًا - (the pot calls the kettle black) ومجدى وهبة يأتى له فى النفيس بمعادل عامى هو ''القدرة قالت للمغرفة: يا سودة يا مقرفة!'' وغير ذلك من أمثالنا العامية بعد أن يأتى بالمرادف الفصيح من الشعر (لا تنه عن خلق وتأتى مثله) ومن القرآن ﴿أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ﴾ (البقرة ٤٤).

٢٠٩- كان ' الفصد' علاجًا شائعًا لكثير من الأمراض فى ذلك العصر، والمقصود أنه سوف يجعله يتخلص من أهم أخلاط البدن التى تتسبب فى صلفه.

٢١٧- ''أربعة وعشرين قيراطًا'' هى المعادل الثقافى للتعبير الأصلى (ten shares) أى عشرة أعشار، فإذا كان التقسيم لدينا للمساحات ينقسم إلى أربعة وعشرين فإنه كان ينقسم لديهم إلى عشرة، ولكننا نشترك معهم الآن فى تقسيم الذهب إلى ٢٤ قيراطًا.

٢٢٠- احتفظت بالصورة الشعرية فى الأصل وصورة 'الجفاف' تفيد الأرض العطشى التى تطلب الرى، وكان يمكن أن التقط هذا الخيط فأقول إن طمعه لم يرتو بعد أو مازال ظمآن أو ما شابه ذلك، ولكن للجفاف دلالات أخرى أحببت الاحتفاظ بها فى صورة إيجاكس، وهى صورة تتصل بعكسها أى بصورة الماء ذات الدلالات الكثيرة فى كل الثقافات.

٢٢١- خرجت هنا عن التزام الصورة الأصلية لأنها لا تفيد إلا معناها الذى أتيت به، وذلك بإجماع الشراح.

٢٢٥- لاحظ مدى المفارقة فى قول يوليسيس إنه لن يتكلم عن إيجاكس بعد كل ما قاله عنه! ولاحظ كيف يُحْكِمُ سائر قادة اليونان حَبْكَ الشَّرَكِ المنصوب لأخيليس فيما يتلو ذلك من الحوار، بحيث يصبح تمثيلاً فى تمثيل (ميتامسرح) ويندرج فى عداد الكوميديا الفاقعة، فإيقاع مغفل فى المصيدة من الحيل الكوميدية المعتمدة.

٢٣٤-٢٤٩ خطاب يوليسيس الساخر الموجه إلى إيجاكس والقائم على السخرية المحضة يمثل أحد المواقف الكوميدية الشهيرة فى هذه المسرحية.

٢٣٩ - ''ربّ الحرب'' (Mars) هو ' مارس' اسمه الذى عربناه عن اللاتينية فهو رب رومانى، ويوليسيس يقصد بالأبدية (eternity) ذيوع الصيت إلى الأبد.

٢٤١- كان 'ميلو' (Milo) بطلاً رياضيًّا من كروتونا (Crotona) فى القرن السادس قبل الميلاد، واشتهر بمنجزات كثيرة، كان أبرزها قدرته على أن يحمل ثورًا على كتفيه ويسير به نحو ٤٠ مترًا، ثم يقتله بلكمة واحدة من قبضته ويأكله فى يوم واحد.

٢٤٢- ' لقبه' فى الأصل (addition) وكانت الكلمة تشير إلى اللقب الذى 'يضاف' إلى درع النبالة (coat of arms) ويشار إليه باسم 'الرنك' ، وهو رداء خفيف يلبس فوق الحلة الحربية المدرعة، وعليه رموز وأشكال تدل على انتساب صاحبه إلى أسرة عريقة من الفرسان ولذلك تسمى هذه التصاوير (heraldic bearings) وكان الشكل كله يُصَوَّرُ فى أوراق صاحبه سواء كان فردًا أومؤسسة.

٢٤٣- "لكننى لن أطرى" : يستعمل يوليسيس هنا الحيلة البلاغية القديمة التى تسمى (occupatio) ومعناها الإثبات بأسلوب النفى (ليست فى وهبة) وإذن فإن المعنى هو "سوف أطرى" .

٢٤٨- "فى ريعانه" الأصل (green) وقد نقلت المعنى المقصود ما دامت الصورة تمثل ضربًا من 'المجاز الميت' ، و'الريعان' بالفصحى تعنى النمو، وتقترن عادة لدينا بريعان الشباب، أى لم يبلغ النضج الكامل بعد (وفق ما يقوله معجم أوكسفورد الكبير OED 7).

٢٥٣- ٢٥٤ "الظبى أخيليس خبئ فى الغابة" أى ملازم لخيمته ولا يشارك فى الحرب، والأصل يقول:

(the hart Achilles/ keeps thicket)

وهذه صورة شعرية من الصيد والقنص ولابد من نقلها بسبب دلالتها الحيوية.

٢٥٧- "من الشرق إلى الغرب" تعبير شائع فى اللغتين الإنجليزية والعربية، ومعناه من كل مكان.

٢٥٨- "فاختاروا أفضلهم" فى الأصل (And cull their flower) أى فاقتطفوا زهرة فروسيتهم، وكنت أود لو استطعت نقل الصورة لكنها مجاز ميت، ولو قلت "فاقتطفوا زهرتهم" كما يقول الأصل ما نقلت المعنى، وكلمة (flower) أصبحت تترجم بطرائق عدة لا علاقة لها بالزهور فأنت تقول (flower of youth) لتعنى إما 'عنفوان الشباب' أو 'صفوة الشباب' وهما دلالتان مختلفان، ناهيك بأن تعبير (flowers of speech) لا يعنى إلا 'المحسنات اللفظية' .

٢٦٠- هذا السطر يتضمن إشارة إلى فكرة تجرى مجرى الأمثال، وإنجلترا دولة بحرية، ولغتها مستمدة من حياة البحر. ويُلاحظ أن شيكسبير ينهى المشهد بالقافية.

الفصل الثالث - المشهد الأول

يقوم هذا المشهد برمته على التلاعب اللفظى أو التفكه الهازل الذى يتناقض تناقضًا شديدًا مع قضية الحرب، والغـرض منه أن ينجح بانداروس فى إقناع باريس بأن يلتـمس الأعذار لأخيـه طرويلوس الذى يعتزم الغياب عن مائدة العشاء فى ذلك المساء لقضاء ليلتـه مع حبيبته (كما نرى فى المشهد التالى ٣/ ٢) ومن أغـراض المشهد أيضًا إبراز العـلاقة ' الشائنة' بين هيلين (زوجـة منيلاوس) وباريس عـشيـقها الطروادى. وقد نقلت التلاعب اللفظى بأقصى دقة يمكن أن تتيحـها الترجمة، وإن كانت بعض التوريات قد استعصت فاكتفيت بالمعانى الظاهرة، على نحو ما أبين تفصيلاً فى هذه الحواشى.

٣- '' أتبعه'' يتلاعب الخـادم بمعنى الفعل (follow) فينقله من مـعناه المجازى الشائع خـصوصًا فى تعبـير (follower) أى التابع، إلى مـعناه الحقيـقى أى الحرفى بمعنى 'السير خلـف شخص أو شىء ما' . والمعنى المجازى معـروف لدينا فى اللغة العربية، سواء فى تعـبير التابع والأتباع، أو فى الشعـر كقول الشاعر (إن أسعفتنى الذاكرة) ''اليمن يتبع ظله/ والمجد يمشى فى ركابه'' ولذلك أمكن نقل التلاعب.

٥- ''أعتمد على ربى'' يتلاعب الخادم بمعنى ' الاعتماد' على شخص والاعتماد على الله، ويقابل لدينا فى العامية المصرية ''يتوكل'' - فإن قال أحدهم لـصاحبه ''إنى أتوكل عليك'' (أتكل عليك) فقد يرد صاحبه ''بل توكل على الله'' (اتكل على الله).

٧- يعود الخادم لاستخدام تعبير الحمد فى السياق الدينى، والأصح أن تترجم عبارته بتعبير ''الحمد لله!'' فذلك هو المرادف الشائع لعبارته (The lord be praised!) ولكننى ترجمتها بالصورة الموجودة فى المتن لإظهار قصد الخادم من تصحيح قول بانداروس، أى إن 'الحمد' لا يقدم إلا إلى الله، ما دام لا يحمد على مكروه سواه! كما راعيت ترجمة (Lord) بالرب نشدانًا للدقة.

١٢- '' بفضيلتك'' فى الأصل (your honour) ولكننى اخترت الـكلمة التى تنقل معنى التعـبير الكامل الذى يستخدم لقب تكريم عند مخاطبة أصحاب مهن أو مناصب معينة أو الإشارة إليهم، فالمحامى يستخدمـه فى مخاطبة القاضى بالإنجليزية، ونحن نسـتخدمه فى مخاطبة أصـحاب المناصب الدينية الإسلامية 'فضيلة الشيخ فلان' . خصوصًا بسبب عودة الخادم إلى الدلالات الدينية فى ٣/ ١/ ١٤ وانظر الحاشية التالية.

١٤- ''صاحب نعمة'' الأصل هو (in the state of grace) والإشارة الواضحة هنا إلى الكتاب المقدس ''والله قادر على أن يجـعل كل نعمة تفـيض عليكم، حتى يكون لكم اكتـفاء كلى فى كل شىء،

وكل حين، فتفيضوا فى كل عمل صالح'' (الرسالة الثانية إلى مؤمنى كورنثوس ٩/ ٨). والمقصود أنه يطلب ' الإحسان' من باندارروس إذا كان الله قد أفاض عليه بالنعم (وأما بنعمة ربك فحدث) ولكن باندارروس يفهم (grace) على أنها اللقب الذى يخاطب به الكبراء، مثل الدوق (أو الدوقة) ومثل الأسقف (والمطران والبطريرك) وإن كانت تقابلها كلمات عربية مختلفة فتقول للدوق ''سمو الدوق'' وتقول لكبار رجال الكهنوت ''نيافة فلان'' . وتكثر إشارات شيكسبير إلى هذه الفكرة وإشاراته إلى رسائل القديس بولس، كما يبين الدارسون.

١٥- ''الفضيلة والسيادة'' أى إنه يخاطب بتعبير فضيلتكم أو سيادتكم!

٣١- ''دم قلب الجمال'' (The heart-blood of beauty) المقصود دم حياة الجمال أو روحه النابضة، ولكننى نقلتُ الصورة حَرْفيًّا للدلالة على حذلقة الخادم.

٣١- ''روح الغرام المجسدة'' المقصود هو الطباق بين الروح والجسد.

٣٧- ''سوف أحاصره'' لاحظ استخدام الصور الحربية فى سياق الغرام للمزج بين الحرب والحب أو لتبيان كيف أن العشق سبب هذه الحرب.

٣٩- ''مرجل مهمتى يغلى'' نقلت الصورة بدقة لأن الخادم يستغلها فى السخرية من تعبير باندارروس.

٤٧- ''موزعة ومقطعة'' ترجمة بكلمتين كلمة (broken) التى تفيد التوزيع الموسيقى وتقطيع الألحان لتناسب الآلات المختلفة. واخترت 'تقطيع' بدلاً من 'تكسير' التى اخترتها لترجمة الصورة نفسها فى كما تحب بسبب التلاعب اللفظى المختلف هنا عن 'تكسير الضلوع' هناك. انظر الحاشية على السطرين ١/ ٢/ ١٣٤-١٣٥ من المسرحية الأخيرة فى الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٢٧٢.

٥٣- لا مناص من استخدام العامية فى ترجمة المقصود هنا!

٧٠- ترجمت الطباق المقصود بين الحلاوة والمرارة (sweet... sour) وإن كان المعنى الحرفى للطعم المشار إليه هو 'الحامض' ، وتستخدم الصفة فى الإشارة إلى أن اللبن 'حازر' (ربادى).

٩٠- بعد أن انتهى باندارروس من إقناع باريس بالتواطؤ معه لتبرير غياب طرويلوس عن مائدة العشاء أراد أن يصرف الأنظار بسرعة عن مقصده فوافق على أن يغنى بعد أن كان يعترض بشدة على ذلك.

٩٥- ''شيئًا تملكينه'' تفهم هيلين من ذلك أن باندارروس يريدها أن تتنازل عن باريس لكريسيدا، وهو المعنى الظاهر الذى التزمت به، وأما الدلالات الباطنة (الجنسية) فقد ضحيت بها بسبب اختلاف الشراح عليها، وهى لا تظهر على المسرح إلا إذا تعمد الممثلون ذلك.

٩٩- أظهرت هنا التورية التي يصعب اعتبارها تورية بسبب وضوح المعنى البعيد الذى أظهرتُه بإضافة شبه الجملة الأخيرة.

١٠٣- "فكاهة مقبولة!" توازى التعبير العامىّ الذى شاع اليوم وهو 'ماشى!'

١٠٤- "الحب مهلك لنا جميعًا" يقول الشراح إن هذا قد يكون مقطعًا من إحدى الأغنيات أو عنوانًا لها.

١١١- "الظبى مع الظبية" فى الأصل (buck and doe) والمقصود بالصورة الذكر والأنثى.

١١٨- المقصود بالفعل 'يموت' (والاسم الموت) فى سياق العشق هو ذروة اللذة الجنسية، بإجماع الشراح، وفقًا للمصطلح الإليزابيثى، ولكن تلك الدلالة مهجورة، ولن يفهم مشاهدو المسرحية اليوم بالإنجليزية غير معنى الموت الظاهر فاقتصرت فى الترجمة عليه وعلى ما فى العبارة من طباق.

١٢٣- "غارقة لأذنيها" هى المقابل لدينا للتعبير الأصلى (to the very tip of the nose) وليس من المقبول أن أقول غارقة لطرف أنفها نفسه.

١٢٨- "أفاع سامة" (Vipers) الإشارة واضحة إلى عبارة "أولاد الأفاعى" التى تتكرر فى الإنجيل (متى ٣/ ٧، ١٢/ ٣٤، ٢٣/ ٣٣، ولوقا ٣/ ٧) ومعنى التوالد (فى الأصل generation) هو المعنى الذى وجده شيكسبير فى الإنجيل الذى قرأه، وفق ما يقوله الدارسون، وأما المعنى الآخر لها وهو "أولاد" فهو الموجود فى ترجمة الكتاب المقدس المنسوبة إلى جنيف (The Geneva Bible) وهى ترجمة 'محافظة' نشرها البيوريتانيون الإنجليز المنفيون فى سويسرا عام ١٥٦٠ أول مرة ولم تصل طبعاتها إلى إنجلترا إلا بعد عصر شيكسبير بمدة طويلة، ولذلك أخذت بتفسير الكلمة التى يرجح النقاد والشراح أنه المقصود. والمعنى الذى اخترته يتمشى مع سير الفكرة من توالد الحب (the generation of love) إلى توالد الأفاعى السامة (generation of vipers).

١٤٩- ١٥٢ تتكلم هيلين بضمير الجمع الملكى.

الفصل الثالث - المشهد الثانى

الإرشادات المسرحية: يدخل 'غلام' طرويلوس: انظر حواشى الشخصيات.

٢- "لتصحبه إليها" : يقول الشراح إن التعبير يوحى بأن المشهد يبدأ فى جناح من منزل پانداروس وأنه منفصل عن منزل والد كريسيدا، حيث تقيم، فيما يظهر. ويقول بفنجتون "بفضل خفة يد

مسرحية، لا يتطلب تعهد پانداروس بأن يصحب طرويلوس إلى كريسيدا (إليها) إلا السير خطوات معدودة والانتقال إلى مشهد متخيل آخر هو حديقة منزلها (البستان المشار إليه فى السطر ١٥) حيث يلتقى العاشقان'' . ص ٢٢٨.

٨ - ٩ ''عالمها الآخر. . . نهر الجنة لكى تنتظر الملاح'' : فى الأصل يشار إلى ضفاف نهر الجنة باسم (Stygian banks) وإلى الملاح باسمه فى الأساطير اليونانية وهو 'خارون' (Charon) ولما كانت هذه الإشارة الأسطورية مجهولة (أو شبه مجهولة) للقارئ العربى فقد أتيت بالصورة كاملة من دون ذكر الأسماء، ما دامت الأسماء عاجزة عن نقل المراد. وكانت الأساطير اليونانية تقول إن أرواح الموتى لابد أن تعبر نهرًا يسمى (Styx) ومعناه 'النهر الكريه' ، وهو النهر الرئيسى فى العالم السفلى أو عالم الموت، فى قارب أو سفينة ربانها يدعى خارون. فأما من ترضى الآلهة عنهم فيعيشون فى مكان يدعى إليزيوم (Elysium) يقال إنه الجزائر المباركة ويقع بعيدًا عن العالم السفلى (إلى الغرب منه) وإن كانت الأساطير اللاحقة تقول إنه جنة العالم السفلى.

١١- يختلف الشراح فى تفسير صورة ''المتقلب فى النعيم'' إذ ينفى كينيث پامر فى طبعة آردن الثانية (١٩٨٢) وكينيث ميور فى طبعة أوكسفورد (١٩٨٢) أن طرويلوس يفيد بالفعل أى ترقب لملاذ حسية، ويؤكدان أن المقصود هو 'نعيم' الحب المرتبط 'بنعيم' الجنة، بدليل ذكره 'للصالحين' من أهل الأرض (١٢). ويقول بولدوين (Baldwin) فى طبعته للمسرحية المذيلة بدراسات نقدية عام ١٩٥٣ إن الإشارة إلى الزهور تتضمن إيحاءً من الكتاب المقدس، خصوصًا نشيد الإنشاد (٦/ ٢) ''انطلق حبيبى إلى جنته، إلى خمائل الأطياب ليرعى فى الروضات ويقطف السوسن. أنا لحبيبى وحبيبى لى وهو يرعى بين السوسن'' . ولكن المحدثين يؤكدون أن هذه الإشارات (حتى إلى الكتاب المقدس نفسه) لا تنفى عنصر اللذة، مثل دوسون (٢٠٠٣) ومن قبله بفنجتون (١٩٩٨). وقد اخترت الفعل العربى المستخدم والشائع أى التقلب فى أعطاف النعيم لأنه يفيد هذا وذاك كما يقول معجم أوكسفورد الكبير فى تفسير كلمة (wallow) (OED v^{1}. 3)

٢٥- ''تضيع قدرة التمييز عندى بين ألوان الهناء'' يقول بولدوين إن شيكسبير يلمح إلى عبارة أوڤيد المشهورة عن امتزاج ألوان الفرح والهناء بعضها ببعض:

(*et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas*)

والمعنى الحرفى هو ''وعندما تمتزج أفراح الاثنين فى فرح واحد'' . ومن الغريب ألا يعلق الشراح على ألوان الفرح والهناء المختلطة التى سبق أن شبهها طرويلوس بالموت وغشية الاحتضار

وبالموسيقى الرهيفة وبالحلاوة التى تتجاوز قـدرة الذائقة الجسدية، وهو يجمع هذا كله مثلما يجمع المحب سنين عمـره فى لحظة اللقاء، وهو ما استنـد إليه بعض النقاد (مثل ويلسـون نايت وكولا - انظر المقدمة) فى وضع تفسير ميتافيزيقى لعاطفة طرويلوس. ولكن الاتجاه العام فى العصر الحديث يسير وفق التفسير المادى، كما أوضحت فى المقدمة.

٢٦- "كأننى كتـيبة" فى الأصل (As doth a battle) ويجمع الشـراح المحدثون على أن المقـصود هو الجـيش، ولكننى فضلت المعـنى المهجـور الذى جاء به مـعجم أوكـسفورد الكبـير بسـبب الصلة الاشتقاقية والصوتية بين (battle) و(battalion) وللقارئ أن يقرأ السطر "كأننى جيش ودونما نظام أقتفى الأعداء/ أثناء الفرار" دون إخلال بالوزن.

٢٩- ٣٠ "يقظة ولماحية" ترجمت بكلمتين كلمة (wit) ما دام المعنيان قائمين فيها.

٣١- "شيطان" فى الأصل (sprite) والمعنى الدقيق هو 'العفريت' أو 'الشبح' ، ولكننى استـعملت كلمة 'العفريتة' فى السطر نفسه بدلالتـها العامية لدينا كـوصف من أوصاف التدليل، فكرهت أن أجمع فى سطر واحد هاتين الكلمتين بدلالات بالغة الاختلاف.

٣٣- ٣٧ لاحظ بناء هذه الأسطر الخمسة التى حـاكيت فيها الأصل محاكاة دقيـقة بسبب الدلالة الخاصة للبناء المتصاعد للصورة الشعرية.

٣٨- "لا يخجل إلا الأطفال" فى الأصل عبارة يقول بفنجتون إنها تشبه الأمثال السـائرة، وهى "الخجل طفل" (Shame's a baby) ومعناها هـــو الذى أتيت به. ويقابلها بالعامية المصـرية "احنا عيال ولا إيه؟" أو "ما ينكسـفش إلا العيِّل" وفـى المثل العامـى "اللى ينكسف من بنت عـمه مـا يجيبش عيال" . وبانداروس يرى أن الليلة ليلة زفاف.

٤١-٤٢ "الترويض بالسهر مـثل الصقر البرى" أضفت الإشارة إلى الصقـر البرى لشرح الصورة، وذلك وفقًا لما أجـمع عليه الشراح، وهى ليست إضـافة فى الحقيقـة بل استباق لصـورة الصقر (tercel) وزوجتـه (falcon) فى السطرين ٥٠ و٥١ أدناه. ومن الطريـف أن أليس ووكر تقـول فى طبعـة كيمـبريدج الأولى (١٩٥٧) إن معنى 'الصقر' قائم فى كلمة 'العفريتة' فى السطر ٣١ أعلاه. وصورة ترويض الطير مستمرة فى ٤٣.

٤٤- (تنزع لثامها) يفترض بعض الشراح أن بانداروس هو الذى يـنزع لثامها وأحدثهم طبعتا كـيمبريدج الجـديدة (٢٠٠٣) وفولچـر (٢٠٠٧) ولكننى مـقـتنع بما جاءت بـه طبعـة آردن (١٩٩٨) من أن

كريسيدا هنا تبدأ التجاوب. وإنما يظن المحررون أن بانداروس هو الذى يُزيل لثامها بسبب العادة المعاصرة، وهى قيام العريس بنزع لثام عروسه.

٥٤- ''الألفاظ لا تسدد الديون'' كان ذلك من الأمثلة السائرة.

٥٥- ''تلفان منقاريكما'' فى الأصل (billing) ولاحظ استمرار صور الطيور، وأما التعبير العربى فموحى به من قول شوقى فى مجنون ليلى ''منى النفس ليلى قربى فاك من فمى/ كما لف منقاريهما غردان'' .

٦٨- ٦٩''الخوف الأعمى الذى يقوده العقل البصير يخطو خطواً أسلم من خطو العقل الأعمى الذى يتعثر دون خوف'' الأصل يقول:

(Blind fear, that seeing reason leads, finds safer footing than blind reason, stumbling without fear).

وأنا آتى بالأصل لتبيان البناء الخاص للعبارة، وهو الذى يعتبر مثالاً على ضرب من الحيل البلاغية يسمى (antimetabole) أى تكرار الألفاظ الأولى أخيراً والأخيرة أولاً (العكس عند مجدى وهبة) فكريسيدا تبدأ بالخوف وتنتهى به، وترتكن إلى الطباق بين البصير والأعمى، وبين سلامة الخطو وتعثره فى منتصف العبارة، والحيلة البلاغية البنائية لا يذكرها ماكاليندون فى دراسته لأسلوب المسرحية ولغتها، ولكن لها أهمية درامية هنا لأنها تبين لماحية كريسيدا فى مناقشة الخوف والمخاوف التى بدأت فى السطر ٦٥ مع طرويلوس، وتتلاعب بصورة البصر والعمى عند طرويلوس، وتثبت بهذا أنها امرأة 'حديثة' تفكر أكثر مما 'تشعر' ، كما يقول برنارد شو (انظر المقدمة).

٦٩-٧٠ ''الخوف من أشد الأخطار يُنجى من أهونها'' يقول الشراح إنه مثل سائر.

٧٢- ٧٣ لاحظ كيف تشتق كريسيدا من (monster) الصفة (monstrous) التى يختلف معناها فالاسم يعنى الوحش الشائه، والصفة تعنى المحال، وهو ما يعود إليه طرويلوس فى السطر ٧٧، وهو يستخدم اسمًا جديدًا مشتقًا من تلك الصفة وهو (monstuosity) الكلمة المهجورة المرادفة للكلمة الحديثة (monstrosity) وفق ما يقول معجم أوكسفورد الكبير. ولاحظ كيف تعود كريسيدا إلى صورة المخلوق الشائه فى ٨٦، وكيف يحدد طرويلوس صورة الإنسان السوى فى السطور ٨٧-٩٦.

٩١- ''الإخلاص الحق يقتضى الإقلال من الألفاظ'' فى الأصل مثل سائر هو:

(Few words to fair faith)

وقد أتيت بمعناه فى السياق، وفى الإنجليزية أمثلة كثيرة تحمل هذا المعنى نفسه.

٩٩- "طيش" المقصود بالطيش (folly) التفريط فى العفة. وهو معنى شائع فى الإنجليزية.

١٠٧- "يُلْقَيْن فيه" يقول بعض الشراح إن الفعل يقبل الإيحاء بمعنى آخر أى طرح المحبوبة أرضًا وإغواؤها، ويقارن پامر فى طبعة آردن الثانية بين (throw) هنا والفعل الآخر (throw down) فى ٣/ ٣/ ٢٠٩-٢١٠ (وقد ناقشت المعنى المزدوج للفعل الأخير فى المقدمة (ص ٥٥).

١٢٦- " النشوة" فى الأصل (rapture) وهو معناها الحديث المرادف لكلمة (transport) أو تعبير (ecstasic joy) ويقول معجم أوكسفورد إن أول من استخدمها فى هذا المعنى كان ميلتون فى قصيدته "عن صبيحة ميلاد المسيح" عام ١٦٢٩، وقد سبقت لى ترجمة الكلمة نفسها حين وردت فى إشارة طرويلوس إلى "نوبة تهويمات" كاساندرا ذات "العقل المختل" (٢/ ٢/ ١٢٢) كما يستعملها شيكسبير بالمعنى الأخير فى كوريولانوس ٢/ ١/ ٢٠٦، ولا شك فى وجود المعنى الحديث لهذه الكلمة هنا، بدليل إغفال الشراح المحدثين شرحها استنادًا إلى دلالتها المعاصرة، باستثناء بفنجتون الذى يضيف قائلاً إن المعنى القديم أى "أَسْرُ امرأة (فى الحرب) أو اختطافها (فى السلم)" ربما يكون قائمًا أيضًا فى الكلمة، ويوافقه دوسون (٢٠٠٣) دون تعليق، وإن لم أجد فى السياق ما يبرر إظهاره فلم أُظْهِرْه.

١٢٩- "أغلق فمى" المقصود "امنعنى من الكلام" ، ولكن طرويلوس يفسر التعبير التفسير الأكثر شيوعًا وهو أن يغلق المحب فم حبيبته بقبلة، على نحو ما ورد فى ضجة فارغة ٢/ ١/ ٢٨٥ "فأغلقى فمه بقبلة" (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١١٣).

١٤٣-١٤٥ انظر التحليل المستفيض لهذه السطور من وجهة نظر النقد النسائى فى المقدمة (ص ٧٥).

١٥٠-١٥٢ تختتم كريسيدا حديثها بمثل سائر يقول الشراح إنه لاتينى وموجود فى كتاب الحكم والأمثال (*Sententiae*) الذى وضعه پوبليليوس سيروس - رقم ٢٢ (Publilius Syrus) وهو "نادرًا ما يُمْنَحُ ربٌّ الحبَّ والحكمةَ معًا" :

(Amare et sapere vix deo conceditur)

وموقف المناقشة "العقلانية من جانب كريسيدا هو الذى يجعل طرويلوس يُسَلِّم لها بالعقل (فى السطر ١٥٧) الذى يتجدد فيضمن الإبقاء على الحب أى الإخلاص.

١٦٧-١٦٨ "إذ يتبارى الحق مع الحق لإثبات الأقرب للحق!" الأصل هو:

(When right with right wars who shall be most right!)

لم أشأ أن ألجأ إلى تأويلات النقاد لمعنى الحق (العدالة أو الصواب أو الاستقامة أو العمل الصالح) فالمعنى الشائع للحق يكفى ونحن نقابل بين الحق والقوة (right and might) وللسامع أو القارئ أن يفسر الحق بما يحلو له، ويقول دوسون (٢٠٠٣) إن هذه الأبيات وما يتلوها حتى نهاية المشهد "فقرة بالغة التكلف والاصطناع، وتتسم بطابعها 'الأوبرالى' البارز" وإنها تجسد ما آلت إليه صور الثلاثة (طرويلوس وكريسيدا وپانداروس) فى المخيلة الشعبية أيام شيكسبير (ص ١٥٣). ولكن المهم لنا أسلوب صياغة الفكرة عند طرويلوس، فهو يجارى براعة كريسيدا الذهنية ولماحيتها.

١٧٢- ١٧٤ تتضمن هذه السطور عددًا كبيرًا من الأمثلة السائرة.

١٧٣- "القمرية" هى طبعًا (turtledove) وإن كان شيكسبير يشير إليها بكلمة (turtle) فقط.

١٧٤- "إخلاص الأرض لمركزها" (as earth to th' centre) والمقصود أن مركز الأرض يشد كل ما عليها إليه أو يجذبه. ويقول الشراح إن هذه كانت فكرة شائعة.

١٨١- "يذيب قطر الماء... أحجار طروادة" : الإشارة المباشرة إلى المثل السائر "قطر الماء المتصل سيبلى الأحجار" وإلى ما جاء فى سفر أيوب (بالكتاب المقدس) "تبلى المياه الحجارة" (١٤/ ٩) والأصل اللاتينى للمثل هو (*Assidua stilla saxum excavat*).

١٨٣- "ترابٌ من عدم" (dusty nothing): هذه صورة معقدة، والترجمة الحرفية لها هى 'عدمٌ ترابى' أى إن الفناء سيحيل كل شىء إلى تراب ، ولكن التراب ليس عدمًا بل هو شىء له وجود وإن كان يقترن بالعدم إلى حد الترادف، فذلك ما نفهمه من الآية الكريمة ﴿وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا﴾ (٤٠ - النبأ) أى يا ليتنى كنت عدمًا، ولذلك فضلت إيضاح المقصود بإحلال التراب (الذى يعتبر بدلاً فى العبارة عن 'حطام لا يبين') محل العدم وأتيت بدلالته فى شبه الجملة 'من عدم' .

١٨٦-١٨٩ تثبت كريسيدا جدارتها بمجاراة طرويلوس فى الإحاطة بالأمثال السائرة حتى تأتى بمثل جديد وهو "خائنة مثل كريسيدا" ، والواقع أنه مقتبس من قصيدة تشوسر المشار إليها بنصه، ويبدو أنه كان شائعًا فى زمن شيكسبير.

١٩٢- لاحظ أن پانداروس يعتبر 'زواج' الحبيبين 'صفقة' تجارية. انظر المقدمة.

١٩٩- يضيف پانداروس اسمه مثالاً على الوسيط، ربما عن وعى بأن الجمهور يعرف أن اسمه هو الأصل الذى اشتق منه الاسم (pander) أى القواد وهو يستخدم فعلاً ليفيد ما يفعله القواد.

٢٠٥- ٢٠٦ ناقشت دلالة اختتام المشهد بهذين السطرين المقفيين فى المقدمة ص ٤٩.

الفصل الثالث - المشهد الثالث

١٢- "مغتربًا" الأصل هو (strange) بمعنى الغريب أو الأجنبى. واشتقاق الكلمة يسمح بالدلالتين.

١٣- "أتذوق" (taste) صور التذوق والذائقة شائعة فى المسرحية وناقشتها فى المقدمة.

١٧- يقسم معظم المحررين هذا السطر إلى سؤالين ولكننى اتبعت طبعة آردن وإن كنت حذفت علامة الاستفهام ما دام السطر ينتهى بفعل أمر.

٢٣- "مفتاح تناغم أعمالهمو" هكذا فى الأصل، ولكن صورة المفتاح هنا ينقصها الإيضاح فأضفت عبارة تبرز الصورة وتظهر معناها المضمر وهى "كالمفتاح ببعض الآلات الموسيقية" فالكلمة الإنجليزية تعنى ذلك وهى (wrest) أى "مفتاح ضبط نغمات الأوتار وشدها"، ومن ثم فإننى لم أضف شيئًا إلى المعنى بل أوضحته بنقله كاملاً، وإلا ما ظهرت صورة تراخى الأوتار وما يتلوها من نشاز. وهو مايسمى فى مبحث دراسات الترجمة (explicitation) أى الإيضاح والإفصاح وهو المذهب الذى أومن به وأتبعه.

٣٣- "للصفقة" فى الأصل (interchange) والمعنى الحرفى هو المبادلة، ولكن دلالة التفاوض قائمة فيها، وما تقتضيه من شروط. والكلمة الإنجليزية التى يستخدمها المعلقون فى الشرح هى (exchange) والمعروف أن كل مبادلة صفقة، وما دام كالخاس قد أشار إلى أن اليونان يدفعون أنتينور "ثمنًا لشراء فتاته" (٢٨) فدلالة الصفقة قائمة.

٤٤- "سخرية ناجعة تشفى..." فى الأصل (derision medicinable) وقد ترجمت الصفة بصفة وفعل لأنها تعنى أن السخرية دواء ناجع يأتى بالشفاء.

٤٧- ناقشت صورة المرآة فى المقدمة.

٤٨-٤٩ يختتم يوليسيس حديثه بسطرين مقفيين.

٥٠-٥١ يستخدم أجاممنون ضمير الجمع الملكى فى الإشارة إلى نفسه، قبل أن يأمر الباقين بأن يحذوا حذوه.

٦٩- "وفى غد صباح الخير أيضًا" الأصل عجيب (and good next day too) ولا يمكن إظهار الفكاهة إلا إذا غيرنا 'صباح الخير' إلى 'نهارك سعيد' (العامية) أولا ثم يتلوها 'ونهارك سعيد بكرة برضه' (العامية) فجئت بأقرب مرادف فصيح.

٧٣- "كالعابد يزحف للمحراب" (creep to holy altars) يشير پاتروكلوس إلى شعائر العبادة اليونانية ولكن بفنجتون يستشهد بما ذكره پيتر ميلوورد (Milward) فى كتابه عن خلفية شيكسبير الدينية (١٩٧٣) من أن الإشارة المباشرة هى إلى عادة المُصَلِّين الكاثوليكيين فى التقدم من المذبح أو الهيكل فى الكنيسة زحفًا على رُكبهم فى يوم الجمعة الحزينة. وقد فضلت نقل صورة محايدة لا تخص دينًا بعينه فالعابد قد ينتمى إلى أى دين.

٧٥-٧٨ لدينا مقابل أو شبه مقابل فى القول المأثور، والمنسوب إلى علي بن أبى طالب "إذا أقبلت الدنيا على أحد وهبته محاسن غيره، وإن أدبرت عنه سلبته محاسن نفسه" . ولكن أخيليس يطور صورة إقبال الدنيا فى صور الفراشات وتفسير 'القيمة' الذى ناقشته فى المقدمة.

٨٥- "إذ كل من هذين مزعزع" (as being slippery standers) والمعنى الحرفى يفيد الوقوف على أرض زلقة أو غير ثابتة، ومن هنا جاء التزعزع.

٨٩- "فيما اتمتع من كل وجوه به" الأصل (I do enjoy / At ample point all...) واستخدام التعبير الإنجليزى المهجور هنا خاص بشيكسبير، وقد رجعت فى تفسيره إلى معجم أوكسفورد الكبير حيث يورده وينص على أنه مهجور فى آخر تحليلاته لمعانى (point) (OED sb1. 23) ويورده أنيانز (Onions) فى معجمه لألفاظ شيكسبير ، وهو المصدر المباشر لما يقوله الشراح فى تفسيرهم إياه بأنه يعنى "على أكمل وجه" ، وهو معنى لا يكاد يختلف عما أتيت به.

٩٦-١٠٢ تقول أليس ووكر فى طبعة كيمبريدج الأولى (١٩٥٧) إن الأفكار التى يسوقها يوليسيس هنا كانت شائعة فى زمن شيكسبير، ويرصد الباحثون من بعدها جذور هذه الأفكار فى التراث اليونانى والرومانى حتى مقالة مونتانْى الشهيرة 'عن الغرور' ، وهى التى يستشهد فيها بأقوال سينيكا وشيشرون، وينكر بعض الدارسين أن شيكسبير استقاها من أفلاطون لأنه لم يكن قد ترجم فى عصره إلى الإنجليزية. وعلى أية حال فإن احتمال شيوع هذه الأفكار يغنينا عن أصولها، وأذكر أن بعضها ورد فى يوليوس قيصر: إذ يسأل كاشياس صديقه بروتس إن كان يستطيع أن يرى وجهه فيرد عليه بروتس قائلاً "لا يا كاشياس! فالعين لا ترى نفسها إلا إذا انعكست صورتها فى شيء آخر" (١/ ٢/ ٥١-٥٢) الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩١، ٢٠٠٧).

١٠٦- "فى صورتها المنعكسة" أى فى ردود أفعال الناس بالنسبة لهذه الشمائل.

١٠٧- صورة العين وانعكاسها سبق ورودها فى يوليوس قيصر (انظر الحاشية على ٩٦-١٠٢ عاليه).

١١٣- ''لا أجد بهذا الأمر غرابة'' الأصل يقول (I do not strain at the position) والتعبير يعنى حَرْفيًا ''لا أجد صعوبة فى تقبل هذا الوضع'' . ولكن المقصود هو ما أتيت به إذ يستأنف يوليسيس طرح أخيليس للفكرة بقوله ''هذا ليس غريبًا'' وتكرار ذكر الغرابة يربط السرد بما طرحه أخيليس، ويؤكده قوله إنه مألوف (familiar) والمألوف عكس الغريب، ويؤكد ذلك أيضًا استدراك يوليسيس بقوله ''لكنى أعجب'' (١١٤).

١١٩- ناقشت قضية القيمة تفصيلاً فى المقدمة.

١٢٦- يقول بفنجتون إن إشارات يوليسيس إلى إيجاكس توحى بالمدح وبالقدح معًا، ويوافقه دوسون، ولكن السياق يوحى بأنه أقرب للقدح من المدح. وعلى هذا ترجمت هذه الإشارات. انظر الحاشية على ٣/٣/٣٠٧.

١٣٣- ''ما يفعله البعض'' أى ما يفعله إيجاكس. و''غيرهم'' تشير إلى أخيليس فى السطر التالى.

١٣٤-١٣٨ الصورة توحى بأن إيجاكس هو الذى ''يزحف... فى ساحة رب الحظ الكبرى'' وأن أخيليس هو المتقاعس ولكن بفنجتون يقول إن الصورة عسيرة الفهم وقد تعنى العكس! ولا يجد غيره من الشراح هذا العسر فى فهمها أو تفسيرها.

١٤٦- ''جعبة وراء ظهره'' (a wallet at his back) المثل السائر الذى يقول ''نحن لا نرى ما فى الجعبة الخلفية'' مثل يقطع بأن الجعبة يحملها الزمن وراء ظهره لا على كتفيه. وقراءة شيكسبير المبتكرة تجعل فُضْلَى الأعمال صدقات كتب القدر عليها أن تنسى.

١٤٨- ''الجحود والنكران'' أتيت للاسم فى صيغة الجمع (ingratitudes) بكلمتين بالعربية.

١٥٣- ''درع صدئة'' أى حُلَّةٌ مدرعة صدئت (rusty mail).

١٥٤- ''ذكرى ساخرة'' فى الأصل (in monumental mockery). وهذا هو المعنى أى أن الدرع المعلقة على الجدار ذكرى تسخر من الأفعال المنسية. وتقول طبعتا أوكسفورد (١٩٨٢) وآردن الثانية (١٩٨٢) إن فى بعض الكنائس أمثال هذه الدروع التى علاها الصدأ، ومنها درع 'الأمير الأسود' المعلقة فى كاتدرائية كانتربرى. ولكننى عندما بحثت أمر ذلك الأمير الأسود وجدت أنه ملك سيام المولود عام ١٥٥٥ والمتوفى عام ١٦٠٥، وأنه كان يعتبر بطلاً قوميًا لأنه حرر سيام (التى أصبحت تايلاند اليوم) من حكم بورما، وأن اللقب أطلق عليه بسبب سمرة بشرته، ولما كان محبًّا للتجارة مع دول أوروبا الغربية فقد فتح الطريق أمام استغلال التجار الأوروبيين لثروات الهند الصينية، وعندما مات كرمه الإنجليز بتعليق درعه المذكورة فى كاتدرائية كانتربرى. ولكننى أستبعد أن تكون

الإشارة الواردة فى هـذه المسرحيـة خاصـة بتلك الدرع على وجه التـحديد لأن 'الأميـر الأسود' المذكور قـد توفى فى عام ١٦٠٥ أى بعـد اكتـمال نص المسرحـية وتقـديمها على مـسرح الجلوب والتصريح بنشرها عام ١٦٠٣ (انظر المقدمة ص ٣٣).

١٥٥- "طريق بالغ الضـيق" (a strait so narrow) نتـرجم الاسم فى هذه الـعـبـارة اليـوم بكلمـة 'المضيق'، وتأكيد الضيق اسـتلزم الإتيان بالتركيب الذى ينم عليه، والإشـارة محتملة إلى "الباب الضيق" الذى يقول إنجيل متى (٧/ ١٤) إنه يؤدى إلى الحياة الحقة أى إلى الجنة.

١٦٩-١٧٠ ترجمت التشخيص (personification) كما هو فى السطرين، لتأكيـد ما ذكره ماكاليندون ومخـتلفًا فى هذه المرة عن سُنَّة لـويس عوض، والحيلة البـلاغيـة المذكورة كانت تسـمى فى زمن شيكسبير (prosopopoeia) (انظر المقدمة ص ١٠٨).

١٧٢- ١٧٤ لاحظ تجميع المجردات التى ترجمتها بدقة وبترتيبها فى السطور (باستثناء ما اقتضاه الوزن من تقديم الإحسـان على الصداقة) وأمـا الصفة (calumniating) فقد اضطُرِرْتُ لكثـرة المعانى التى يحددها الشراح لها إلى تخصيص سطر مستقل لها (١٧٥).

١٧٩-١٨٠ نقلت التشبيه المضـمر للتبر بالتراب مؤكدًا إياه بالتشـابه الصوتى الذى يقترب من الجناس بين الكلمتين، وكررتُ ذلك فى 'الغُبَار' و'النُّضَار' .

١٨١- ترجمت معنى العبارة ولكننى حافظت على حيلة التكرار البلاغية فى الأصل.

١٩٥- "إحدى فتيات الملك الطروادى" هى پوليكسينا (Polyxena) التى شاع ذكرها فى الأساطير التالية لعصر هومـيروس، وتقول إحدى الأسـاطير إن شبح أخيليس كـان يطالب بها كغنيمـة حرب عند سقوط طروادة. ويتوسع الشراح فى ذكر الإشارات إليها فى أوڤيد وسينيكا.

١٩٨- ترجمت هذا السطر بلغة اليوم لقراء اليوم وجمـهور اليوم، ويقول الشراح إن الصورة المضمرة هنا صورة العين الساهرة التى لا تغفل وتراقب كل ما يجرى، فأبقيت على الإضمار ما دامت الكلمات الأساسية قادرة على نقل الصورة.

١٩٩- "الرب پلوتو" فى الأصل (Pluto) وكان يعتبر هو نفسه هاديس (Hades) الرب اليونانى للعالم السـفلى، وكـثيـرًا مـا كان يقـال إنه أيضًـا الرب پلوتوس (Plutus) رب الثروات. وأمـا پلوتو (*Plouton* أى الغنى) فكـان واهب الثـروة مـا دامت الأرض مـصـدر كل ثـروة، وأمـا پلوتوس (*Ploutos*) فكان التجسيد الحى للثروة نفسها ويبدو أنه يرمز أصلاً للوفرة الزراعية.

٢٠٣- ناقشت قضية أسرار الدولة فى المقدمة ص ٤٣ .

٢٠٩-٢١٠ ناقشت هذين السطرين فى المقدمة ص ٥٥ .

٢١١- 'ابنك بيروس' (young Pyrrhus) كان الاسم يعنى 'ذا الشعر الأصفر' ، وكان يسمى أيضًا (نيوبتوليموس) وقد أصبح فيما بعد الابن الذى يأخذ بثأر أبيه فيأتى إلى طروادة ويقتل الملك بريام.

٢١٧- "الأحمق" المقصود إيجاكس ولاحظ انتهاء الخطبة بسطرين مقفيين.

٢٣٩-٢٤٠ الواضح من هذين السطرين أن أخيليس لا يتوقع أن تكون منازلة إيجاكس وهكتور منازلة حتى الموت. وأما تعبير "شوق امرأة" (a woman's longing) فيفسره بعض الشراح بأنه يفيد تَوَحُّمَ الحبلى أى اشتهاءها شيئًا على حبلها، ولكننى لم أجد ذلك المعنى فى التعبير الإنجليزى، فاكتفيت بالمرادف الذى أورده أخيليس نفسه "أو شهوة نفس مضنية" وهى فى الأصل:

(An appetite that I am sick withal)

٢٤٤- "عجيبة!" (A wonder!) للقارئ أن يقرأ الكلمة العربية بدلالتها الفصحى أو العامية. ولاحظ أن المشهد يتحول إلى النثر حتى قبل آخره.

٢٥٣- "صاحبة الحان. . ." (an hostess) كان المشهور عن أصحاب الحانات والسقاة فيه (tapsters) أو (waiters) أنهم يتسمون بالبطء فى إجراء العمليات الحسابية البسيطة (arithmatic) وقد سبق تعبير مماثل فى ١/٢/١٠٩ أعلاه.

٢٥٧ - صورة النار الكامنة فى حجر الصوان (flint) مستقاة من المثل الشائع "فى أبرد أحجار الصوان لُهيبٌ يتلظّى" .

٢٦٢- "لا لغة له" (languageless) وانظر التعليق على ذلك فى المقدمة ص ١٠٦ .

٢٦٥- "يمكن ارتداؤها على الوجهين" أى بتحويل الصلف إلى وجهه الآخر وهو الثقة بالنفس، أو تحويل اشتهاره بالخرق والطيش إلى تحلٍّ بالبسالة والإقدام! فالصورة حقا ذات وجهين كما يقول ثيرستيس ما دامت تقوم على التفسير والتأويل.

٢٧٠- يبدأ هنا مشهد ميتامسرحى، انظر المقدمة ص ٩١ .

٢٧٦- "الأريحية" فى الأصل (magnanimity) والكلمتان تشتركان فى المعنى اشتقاقًا واصطلاحًا.

٣٠١- ''لكن أهذه حقا أنغامه؟'' ترجمت هنا كلمة (tune) حرفيًّا بسبب التقاط ثيرستيس خيط الصورة وتطويرها فى رده. ولم يكن أمامى إلا الالتزام بالصورة على غرابتها.

٣٠٥- ''أبوللو'' (Apollo) كان الرب أبوللو كثيـرًا ما يقترن بالموسيقى وخصـوصًا عزف العود، ولكنه يوصف هنا بأنه عازف الكمان (fiddler).

٣٠٧- مقارنة إيجاكس بحصانه هنا تؤكد أن المقصود هو القدح لا المدح. انظر الحاشية على ٣/٣/١٢٦ عاليه والسطور التى تعلق عليها حيث تشبيه إيجاكس بالحصان (من جانب يوليسيس).

٣٠٩- ٣١٣ بعـد أن يصعـد أخيليس بالـتوتر فى المشـهد إلى ذروته، وفق البـناء الكلاسيكى، مـبتـدئًا بالسطرين غير المقفيين (كأنما لا يسمح اضطراب الذهن بالقافية) يتلوه ثيرستيس بما يهبط بالذروة إلى السخرية (الواقعـية) بحيث ينتهى المشهد بكلمـة تفيد الجهل فى الأصل (ignorance) (التى تعنى ignoramus) وفى الترجمة العربية.

الفصل الرابع - المشهد الأول

هذا المشهد القصير نسـبيا منظوم، ووظيفته 'العملية' ترتيب مبادلة أنتينور الطروادى الذى كان فى أسر اليونان بكريســيدا الطروادية التى يريدها أبوها 'الخائن' الذى ترك طروادة والتحق بصفوف اليونان، ولهذا نشهد فى البداية ما يبدو أنه خطوات 'عملية' فى هذا الصدد، إذ يُستدعى إينياس إلى قصر بريام الملك حيث يقابل باريس مع الوفد اليونانى الذى يرأسه ديوميد. وبعد ذلك - بعد ما أعتبره جوهر المشهد وهو الحوار الصريح للمرة الأولى بين اليونـانيين والطرواديين (ممثلين فى ديوميد وباريس على الترتيب) - يرسل باريس لاستدعاء أخيه طرويلوس أو لتنبيهه إلى ما حدث ويحدث.

١٢-١٥ نلمح هنا للمرة الأولى أنصع نموذج لبـلاغة إينياس وميله إلى التـضخيم والتفـخيم. انظر تحليل أسلوبه فى المقدمة ص ١٠٩-١١٠.

٢٣-٢٤ يُقْسِمُ إينياس باسم كل من والديه أنخيسيس (Anchises) وفينوس (Venus) وبما يعتبره أثمن ما يميزهما. والحـلف بأعضاء الجسم مألوف فى شيكسـبير ففى روميو وجولييت (٣/١/٣٥-٣٦) نقرأ ''اقسم براسى'' و''اقسم بقدمى'' ، وفى ضجة فارغة نقرأ ''قسمًا بهذه اليد'' (٤/١/٣٢٩) وفى غيرهما من مسرحياته.

٢٩- 'دورات الشمس الألف' أى ألف سنة، استنادًا إلى دورة الشمس الظاهرية فى الفصول الأربعة، قبل اكتشاف ميل محور الأرض ودورانها حول الشمس.

٣٤-٣٥ انظر مناقشة هذه المفارقة فى المقدمة ص ٥٥.

٥٦-٦٨ انظر مناقشة هذا الحديث فى المقدمة فى قسم التوازى والتضاد وخصوصًا فى ص ٥٧-٥٨.

٦٩- يقول الشراح إن باريس يعرف أنه لا يستطيع أن يرد على إهانة ديوميد له، فهو فى بعثة دبلوماسية ويتمتع بالحصانة، ولذلك فهو يُذَكِّر ديوميد بأن هيلين التى وصفها الأخير بأنها عاهرة 'بنت وطنه' أى يونانية. وحديث ديوميد التالى يلخص القضية ببراعة.

الفصل الرابع - المشهد الثانى

هذا هو مشهد الفجر الشهير الذى دائمًا ما يقارن النقاد بينه وبين مشهد الفجر الآخر فى روميو وجوليت، فهى ليلة زفاف يتلوها فراق محتوم فى الحالتين، وأما الذى يفرق بينهما فهو موقف 'الزوج' من الفراق فى مسرحية روميو وجوليت وموقف العاشق طرويلوس الذى لا يتردد فى قبول الفراق ويلقى على مسامعنا شعرًا يجده دارسو الأساليب (مثل ماكاليندون) نموذجًا للأسلوب الرفيع ويجده دارسو الدراما نموذجًا للصنعة والتكلف، فكأنما اغتنم طرويلوس هذه الفرصة لإظهار بلاغته وقدرته على البيان، كما وجده كثير من المخرجين دليلاً على عدم صدق عاطفة طرويلوس، ويورد بفنجتون فى تحليله لمفاهيم الإخراج أسماء الممثلات اللاتى يصرحن بأن كلام طرويلوس فى هذا المشهد يقنع كريسيدا بعدم عمق عاطفته، وهو ما شجعها على فراقه وهوّن عليها الارتباط بغيره (انظر تحليله للعروض المسرحية فى مقدمته لطبعة آردن المذكورة، ص ٨٧-١١٧ وخصوصًا ص ١٠٨ وما بعدها).

٧ - ٨ تخيل معى موقف عروس وعريسها فى 'الصباحية' وهى تحاول البقاء معه مدة أطول وهو يأمرها بالعودة إلى الفراش، وحين تقول له (بالعامية) 'أنت زهقت منى ولا إيه؟' يقول لها إن ''تنفس النهار حين أيقظته القبرة/ قد أيقظ الغربان... إلخ!'' إن المشهد يماثل مشهد فراق روميو وجوليت ولكن شتان! انظر الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٣ والطبعات التالية.

١٥- ''أسرع من ومض الفكر'' كان ذلك مثلاً سائرًا.

٢٤-٢٥ يتظاهر پانداروس بأنه لم يعد يعرف كريسيدا بعد أن 'تزوجت' فيخاطبها باعتبارها فتاةً لا يعرفها

ويسألها أين مضت بنت أخيه العذراء 'كريسيدا' ! والتظاهر بأن العذراء اختفت ولم يعد يراها مبنى على قصيدة تشوسر، وإن كان پانداروس أشد فحشًا هنا على المسرح.

٢٦- "الشرير" فى الأصل (naughty) وهذا هو المعنى المنسوب لهذا السياق فى معجم أوكسفورد الكبير (OED 2. 3) ويقول بفنجتون إنه من الصعب القطع فيما إذا كان المعنى الحديث موحىً به أيضًا إذ أصبحت الكلمة تعنى المشاكس أو العابث كما هو معروف، بسبب طبيعة الهزل فى الحوار هنا، ولكن المعنى القديم هو المهيمن بلا مراء، وعلى هذا ترجمتها، والواقع أن نغمة نطق الكلمة العربية قد تقرب معناها من الدلالة الحديثة (وكثيرًا ما أسمعها بهذه الدلالة) وأما حين تبين لى هيمنة نغمة الهزل فقد ترجمتها فى السطر ٣٣ بكلمة 'عفريت' العامية، وكذلك عندما استخدمتها كريسيدا فى صورة الحال (naughtily) فى السطر ٣٨ ترجمتها 'بالخبيث' العامية (والفصحى إن ألقيت بنغمة هازلة).

٢٧- "أفعل" تتبين كريسيدا - بعد فوات الوقت - أن ذلك الفعل له دلالة 'خارجة' قد يستغلها عمها فى السخرية منها، وهو ما يحدث فعلاً (وتتفق العربية مع الإنجليزية فى هذا فالفاعلة بالعربية هى الزانية، والسباب بابن الفاعلة مشهور ومعروف).

٣٣- "المغفلة" يستخدم پانداروس كلمة إيطالية هى (*capocchia*) وهذا معناها، وكان الأفضل أن أقول 'العبيطة' فهى الأقرب من حيث النغمة الهازلة.

٣٤- "الغول" فى الأصل (bugbear) ومعناها (hobgoblin) أى العفريت أو 'البعبع' الذى يذكر لإخافة الصغار، فجئت بالمقابل فى ثقافتنا.

٣٥- "يقتل" فى الأصل: (knocked i' th' head) وهذا هو المعنى، ولو أن الأقرب للنغمة هو التعبير العامى "جتُه طَخَّةْ فى راسه!" (أو خبطة أو لطّة إلخ).

٤٧-٤٨ پانداروس يستخدم النثر عادة ولكن دواعى التأدب فى استقبال إينياس وتحيته جعلته يستخدم النظم المرسل، لكنه لا يلبث أن يعود إلى النثر بعد هذين السطرين.

٧٥- يُضْرَبُ المَثَلُ بالطبيعة فى حفظ أسرارها ولذلك فهى صموت.

٩٧-١٠٠ الإشارة الواضحة هنا إلى الإنجيل "ولذلك [أى بسبب الزواج] يترك الرجل أباه وأمه ويتحد بزوجته فيصير الاثنان جسدًا واحدًا" (متى، ١٩/ ٥). وللإشارة دلالة مهمة، إذ تتصور كريسيدا أنها تزوجت طرويلوس، وليس هذا (فى نظر الجمهور على الأقل) صحيحًا.

٩٧-١٠٦ تحليل موقف كريسيدا تناقشه المقدمة ص ٧٦ وما بعدها.

١٠٥- "مركز الأرض الذى يشد كل شىء نحوه" كانت فكرة شائعة طرقها مارلو فى الدكتور فاوستوس وسبق ورودها فى روميو وچوليت ٢/ ١/ ٢.

الفصل الرابع - المشهد الثالث

يمثل هذا المشهد القصير حلقة قصيرة تربط بين مشهد الفجر السابق ومشهد الوداع الشهير الذى 'يبدع' فيه طرويلوس صوغ أشعار الوداع وهى التى ينطبق عليها ما ذكرته عن اللغة التى يستعملها فى مشهد الفجر.

١- 'الضحى' : فى الأصل (great morning) ويقابله اليوم (broad daylight) أو التعبير الآخر (broad day) الذى عادة ما نترجمه برابعة النهار أو رائعة النهار، والتعبير الشيكسبيرى يُظهر تأثير التعبير الفرنسى (*au grand jour*) والمعنى المقصود أن الشمس علت فى السماء.

٧-٩ لاحظ كيف تبين هذه الصورة انحصار تفكير طرويلوس فى ذاته، فالرب الذى يقدم إليه كريسيدا قربانًا هو قلبه هو لا رب الحب أو الإخلاص، أى إنه لا يضحى بنفسه (أو بقلبه) فى سبيل شىء أسمى وأعلى من ذاته، بل يضحى بالمرأة فى سبيل قلبه الذى يصبح إذن ربًّا له!

٩- يقول بفنجتون إن طرويلوس يمكن أن يخرج بعد هذا السطر، وهو ما ينص عليه پول وورستين فعلاً فى طبعة الفولچر، ولا يتناقض ذلك مع ما يأتى بعد ذلك، ولكننى التزمت بطبعة آردن الملتزمة بطبعتى الكوارتو والفوليو.

١٠- من المنطقى، طبقًا للحاشية السابقة، أن يوجه باريس خطابه الذى يعرب فيه عن تعاطفه إلى طرويلوس وحده، قبل أن يطلب من الجميع الدخول، ولهذا أضفت الإرشادات المسرحية التى يتطلبها إيضاح ذلك.

الفصل الرابع - المشهد الرابع

٢ - ١٠ يبدأ المشهد بصورة الحزن التى ترسمها كريسيدا بحذق، مستمدة عناصرها من الذائقة الخاصة لها ومذاق الحزن الذى يكوى تلك الذائقة ' الرهيفة' ، وهى تُحكم رسم ما تعانيه ببراعة فنان يبدع تصوير حالته، وحسبما تقول فإن السمة الأساسية لحزنها هو أنه صافٍ (fine) ونقىٌّ (perfect) ومترعٌ (full) مثل الشراب الذى يتميز بهذه الصفات الخاصة (السطر ٣).

٦- ''أتهادن'' الأصل (temporize) والمقصود أن أصل من طريق التفاوض إلى وقف حربه علىّ، ومن هنا جاءت الهدنة.

٧- ''تمويع العاطفة لتقبلها ذائقة أضعف أو أبرد'' تستخدم كريسيدا فى التعبير عن التمويع أى إضافة الماء لتخفيف قوام الشراب المركز للعاطفة وللحزن معًا كلمتين تكمل إحداهما الأخرى: الأولى هى (brew) والثانية (allayment) وتتعلق الأولى بأسلوب إعداد الشراب والثانية بتخفيفه، وتستخدم الأولى للعاطفة والثانية للحزن، ولكنها تجمع بينهما حين تقول إنهما عمليتان متشابهتان (like) ولذلك استخدمت الكلمة العربية نفسها فى الإشارة إلى هذه وتلك، ما دام ذلك هو المقصود، وإن كنت عدت إلى كلمة ' تخفيف' الأوضح فى ترجمة السطر ٩ حيث يرد المعنى فى كلمة (qualifying).

١٠- ''ضياع المحبوب الغالى'' الأصل هو (in such a precious loss) وما أتيت به هو المقصود (لا الفقدان الغالى!) ولاحظ كيف تختتم الأبيات التسعة بسطرين مقفيين.

١٣- ''يالمشهدهما الرائع!'' الأصل (What a pair of Spectacles is here!) ولو كتب معاصر لنا اليوم هذا لقلنا إنه يشير إلى 'نظارة طبية' (glasses) ولكن أمثال هذه النظارات لم تكن معروفة أو مستعملة فى زمن المسرحية، فمن العبث النص عليها فى الشرح كما يفعل ميور (١٩٨٢) ودوسون (٢٠٠٣). والتعبير المذكور لا يرد فى أى عمل آخر من أعمال شيكسبير، وحتى لو كان معاصرًا لنا فلن يكون له معنى!

١٤- ''كما يقول المثل الجميل'' يبدو أن بانداروس يشير إلى مثل يقول ''كتمان الحزن يؤدى إلى انفطار القلب'' ولكنه يأتى ببعض الأبيات التى بنيت على ذلك المثل، وتقول إن حزن الفراق لا علاج له ولا مجال للتخفيف عنه، فحزن الفراق يشبه حزن فقدان شخص مات.

٢٣- لاحظ صورة صفاء الغرام ونقائه التى ترجع صدى ما قالته كريسيدا عن حزنها فى (٣).

٢٦- ''شفاه العفة والتقوى'' هذا هو معنى (cold lips) فشفاه ذوى العفة والتقوى باردة على عكس شفاه المحبين الملتهبة بالعاطفة، وطرويلوس يقول إن الأرباب تغار منا بسبب وقدة شفاهنا. والمراد من حديث طرويلوس أن الأرباب قد كتبت علينا هذا المصير وعلينا - من ثم - أن نقبله.

٣٢- ٤٧ هذه هى الفقرة الشعرية التى ينطبق عليها ما قلته فى تقديم المشهد الثانى من هذا الفصل، فالأبيات الستة عشر نموذج للصنعة الشعرية التى يصفها الباحثون فى الأسلوب بالبلاغة بل يرون فيها قمة الفصاحة، ويصفها دارسو الدراما بأنها أكبر دليل على زيف عاطفة طرويلوس: إنه منذ البداية يعلن قبول ما كتبته الأقدار من دون أدنى محاولة لمصاولة ما يراه مصيراً، وكل ما يفعله هو التأمل الشعرى للمصير الذى يرى فيه فرصة سانحة لإبراز مواهبه اللغوية! ولا أستطيع مقاومة إغراء تحليل هذه 'الخطبة' بناءً ونسيجًا.

٣٢-٣٧ هذه فى الأصل الإنجليزى جملة واحدة تتكون من عدة صور شعرية متوالية وتنتهى عندى فى الترجمة العربية بتعبير 'جاء المخاض للألفاظ!' وهى متسقة فى البناء تعتمد على التراكم، إذ تبدأ الجملة بكلمة فى موقع الحال (وفجأة And suddenly) تتلوها عبارات متوازية تبدأ بفعل فى حالة اسم الفاعل (gerund) وتقابلها فى الترجمة أبنية تبدأ دائمًا بالحرف ''إذ'' ، وتتوالى الأفعال عندى (مثل الأصل) متوازية أيضًا، بعضها مسبوق أو متبوع بكلمة (أو شبه جملة عندى) فى موقع الحال، وبعضها غير مرتبط بذلك، حتى نصل كما قلت إلى ''لحظة الميلاد عندما جاء المخاض للألفاظ''

(Even in the birth of our own labouring breath)

و(labour) كما هو معروف هو ألم المخاض. أى إن طرويلوس يقول فى هذه السطور الستة إنه عاجز مثل كريسيدا عن الحديث عن الوداع أو تبادل القبلات والعناق فيه بل وعن تبادل أيمان الإخلاص فى الحب. وهو يرجع سبب ذلك العجز إلى فُجاءَة ما قدرته الأقدار، ولكنه يبدو مستمتعًا بهذه الفُجاءة! وهكذا يأتى بصورة ممتدة على ثلاثة أسطر يكرر فيها فكرة الشراء والبيع التى تسود المسرحية، مبرزًا التناقض بين الثمن الذى دفعه هو وحبيبته (آلاف الزفرات) والسعر الذى كُتب عليهما أن يبيعا غرامهما به، ألا وهو زفرة واحدة تتميز باقتضاب غليظ (rude brevity)! ولماذا؟ لأن الدهر الغشوم (Injurious Time) يجمع آلاف التحايا وكل ما تضمه من الألفاظ والقبلات ويضغط ذلك كله فى جملة مرسلة من الوداع (a loose adieu) وقبلة عجفاء واحدة (a single famished kiss) ولا ينسى أن مذاقها أصبح مريرًا بسبب مالح العبرات! هل هذا سبب؟

إنه وصف إبداعى لما يرسمه فى خياله للوداع، وإذا كان الفـراق محتومًا فليس من المحتوم أن يكون الوداع على هذه الصورة، وهكذا فإننا نلمح فى حـديث طرويلوس حَدْبَهُ على ما يريده أن يحدث لا تحديدًا لما قد يحـدث وقد لا يحدث! وصورة المذاق الأخيرة تربط تصـوره للوداع بصور الذائقة والشهية التى تشيع فى المسرحية وتربطهـا بالأرض وعالم الحرب الذى تسيل فيه الدماء أنهارًا، تمامًا مثل صورة البيع والشراء السابقة، وهى التى تبين مدى حزنه على خسارته فى تلك 'الصفقة' التى عقدها مع كريسيدا بوسـاطة پانداروس! وتسليم طرويلوس بما قدره الدهر الغشوم لا ينبئ عن أدنى مقاومة، بل ربما أنبأ عن عكس ذلك.

٤٩-٥٠ 'صاحب من جان' فى الأصل (the Genius) وفى المعتقدات الدينيـة الكلاسيكية كان هذا هو "الرب الوصى أو الجنى الراعى المخصص لـكل فرد عند مولده، وذلك حتـى يتحكم فى حظوظه ويحدد طابع شخصيته وأخيرًا يصحبه إلى خارج هذه الدنيا" (معجم أوكسفورد الكبير OED 1).

٥٢- پانداروس يطبق المثل الشائع الذى يقول "قليلُ الأمطار يُسْكِنُ عاتى الريح" وهو المثل القائم على الخرافـة الشعبيـة التى تقول بأن الريح تسكن عند هطول الأمطار. ويقـصد پانداروس بالريح آهاته وزفراته.

٥٤- "لا مفر من ذلك" لاحظ قبول طرويلوس للأمر الواقع بلا مناقشة.

٥٥- "بين اليونانيين المرحين" الأصل (the merry Greeks) كان التعبير يجرى مجرى الأمثال ويُقْصَدُ به المنحلون أصحابُ اللذائذ. وانظر ورود التعبير فى ١/ ٢/ ١٠٥.

٥٧- لاحظ أن طرويلوس هو الذى يبدأ بطرح قضية الإخلاص.

٦٣- "أن بقلبك شائبة واحدة" فى الأصل (maculation in the heart) والمقصود بالشائبة ما يشين أو ينتقص من النقاء والصفاء، والكلمة لا ترد عند شيكسبير إلا هنا.

٦٩- "البسى هذا الكم" (wear this sleeve) المقصود كُمٌّ مـنفصل يوضع فوق الساعد وأحـيانًا يكون مجرد "أسورة القميص" أى الجزء الأخير من كم القمـيص الذى فيه الزر، وهو يُلْبَسُ للزينة فوق أى سترة رجالية أو نسائية، وكان ذلك شائعًـا فى العصر الإليزابيثى باعتباره رمزًا للحب أو المودة، وكان الأحباب والأصدقاء يتهادون به. ولكن يبدو أنه يرجع إلى ما قبل عصر شيكسبير إذ يشير إليه تشوسر فى قصيدته (الـتى كتبها فى القرن الرابع عشر). ويقول الباحـثون (استنادًا إلى كتاب مارى لينثيكوم (١٩٣٦) (Linthicum) وعنوانه الملابس فى دراما شيكسـبير ومعاصريه) إن هذه الأكمام

كانت عادة ما تقدمها المرأة إلى الرجل، ولكن الشـراح المحدثين يقولون إن تبادل أمثال هذه الرموز مفهوم تمامًا هنا.

٧٥- ''تزخر بخصـال فائقة'' الأصل (full of quality) ويقول معـجم أوكسفورد الكبـير فى المعنيين الثانى والرابع للكلمـة إن المقصود هو الأخلاق الحميـدة وحُسْنُ الشمائل. وطبعـة آردن تأخذ بهذا المعنى (وحدها) وأمـا طبعـة فولجر فـتقول إن المقـصود هو 'المواهب الفطرية' ، ولا تقول طبـعة سيجنت إلا إن (quality) تعنى (qualities) وطبعة أوكسفورد لا تشرحهـا، وطبعة نيوكيمبريدج تقول تعليـقًا على حديث طرويلوس إن ما شـاهدناه حتى الآن لا يدل على ما يزعـمه طرويلوس. ومن الطبيعى أن أرفض 'مواهب فطرية' لأن العبـارة واردة فى السطر التالى "gifts of nature" (٧٦) وقد وجدت أن مـا جاء به المعجم ينطبق على السـياق، خصوصًـا لاستشهاده بهـذا البيت، فأخذت به أنا أيضًا .

٧٧- ''ويفيضون بعلم شحذته الدربة'' الأصل هو:

(And flowing o'er with arts and exercise.)

يقول كينيث ميور إن المعنى هو أن لديهم علمًـا يمارسونه، وبهذا يدل على أن النموذج البلاغى هنا هو (hendiadys) أى التعبـير بكلمتين عن معنى واحد يـضمهما معًـا، وهما هنا العلم والدربة، وتضمهـما ممارسة العلم التى تصـقله وتُكسب صاحبه مهـارات عملية، وغنى عن البـيان أن كلمة (arts) كانت تعـنى العلوم النظرية، كمـا نطلق عليهـا اليوم (liberal arts) وهى التى تدرس فى كليات الآداب والحقـوق والتجارة لدينا، وعندما مـر بى نموذج سابق لهذا التركـيب البلاغى أتيت بنظير بلاغى عربى له دون ' إدماج' وكان ذلك هو ''أن تبقى نار الحب ومـصباح الحب المشـتعل دوامًا'' والأصل هو:

(To feed for aye her lamp and flame of love) (3-2-155)

وهذا المثال الأخـير يصلح نموذجًا للمـصطلح الذى أتى به مجـدى وهبة فى معـجم مصطلـحات الأدب (الذى أشير إليـه دوامًا باسم مؤلفه فقط لشهـرته الفائقة) ألا وهو ''تثنية الواحد'' . وتشير إلى ذلك أيضًا طبعة آردن إشارة صريحة. وعلى هذا ترجمت العبارة.

٧٨- ''كيف تثير الجدة حبًّا لخصال ومواهب فى الشخص'' الأصل

(How novelty may move and parts with person)

كلمة (parts) تجمع ما بين الخصال والمواهب، وهما الفئتان المذكورتان سلفًا، وذلك وفق ما يقوله معجم أوكسفورد الكبير (OED parts sb. 12) و(OED person sb. 46) وهذا ما يمكن اعتباره "تثنية للواحد" أيضًا إذا جمعنا ما بين "الخصال والمواهب" كوحدة واحدة من ناحية، وبين "الشخص" من ناحية أخرى، وبهذا أكون قد حافظت على البناء البلاغى: ولك أن تقرأ "حبًا... فى الشخص" مثلما تقرأ حبًا "لخصال ومواهب".

٧٩- "غيرة ورع" فى الأصل (godly jealousy) هذا هو التعبير الذى استخدمه من شَرَحَ ' غَيْرَةَ' القديس بولس أى حماسه لحفاظ المؤمنين على التعاليم الدينية (فى متى ١١/ ١-٣) ويعبر به عن نوع 'وَرِع' من الغيرة، أى إنها 'غيرة' تختلف عن الغيرة المعتادة التى تعتبر خطيئة، ويقتبس هذا الشرح ' القديم' المحرر تيبولد (Theobald) فى خطاب أرسله إلى المحرر ووربيرتون (Warburton) فى ٦ مارس ١٧٣٠، ويستشهد به بقنجتون فى ص ٢٧٩. ولكننا نلاحظ المفارقة فى التعبير، وهى التى تؤدى فى السطر التالى إلى تناقض ظاهرى أى (oxymoron) فى عبارة "إثم صلاح" (virtuous sin) أى إثم ينبئ عن صلاحه (ما دام وَرِعًا) لا عن ' فضيلة' معينة. والمسرحية تزخر بأمثال هذه المفارقات والتناقضات الظاهرية، على نحو ما بينت فى المقدمة.

٨٤- "يكفى هذا فخرًا لى" أى إيمانه بإخلاصها (ما دام لا يتشكك فيه).

٨٩- "شيطانًا لا يبرح/ يختبئ وينطق فى صمته" والصورة مركبة متداخلة العناصر وها هى ذى:

(There lurks a still and dumb-discursive devil)

فأما الاختباء فالفعل يصرح به، وأما المكوث فأتيت به فى التعبير 'لا يبرح' ، والمعروف أن (still) هنا تعنى 'دائمًا' أو فى كل حالة، ولكننى فهمتها بمعنى أنه دائم الوجود، فلا يغادر نفوسهم قط، وأما النطق رغم الصمت أو رغم البكم، وهى الفكرة التى تتخذ صورة مفارقة (paradox) أو تناقض ظاهرى، فيعبر طرويلوس عنها بصفة مركبة هى "أبكم يتحدث" ! وعلى هذا ترجمت السطر.

٩٥- "نمتحن" فى الأصل (tempt) وهى الكلمة نفسها التى استخدمها طرويلوس من قبل فى السطر ٩٠ بمعنى يغوى. ومترجمو الكتاب المقدس إلى الإنجليزية يرادفون بينها وبين (to try) أو (to make trial of) وعلى هذا فسرها شراح شيكسبير ما دامت الإشارة هنا إلى إغواء الشيطان للإنسان، وهو ما يقول طرويلوس إننا نتعرض له حين نثق أكثر مما ينبغى فى قدرتنا على مقاومة

الإغراء أى على الصمود ونقوم بما يقوم الشيطان به من الغواية، فتكون النتيجة الاستسلام للغواية، والوقوع فى الخطأ لأننا بشر ليس من طبعنا الثبات بل طبعنا التحول والتغير.

١٠٢- "الدهاء" فى الأصل (craft) وهذا هو المقصود بإجماع الشراح.

١٠٢- "الصيت والشهرة" الأصل (great opinion) واستخدام الاسم الإنجليـزى بهذا المعنى شائع فى شيكسبير.

١٠٣- "الإخلاص العظيم" الأصل (great truth) الصـفة (true) تعنى هنا "المخلص" والاسم منها إذن هو الإخلاص، وذلك شائع فى شيكسبير وشعراء القرن السابع عشر.

١٠٥- "الصدق والصراحة" (truth and plainness) يعدل طرويلوس من معنى الكلمة التـى ناقشتها فى الحاشيـة السابقة حتى تعنى الـصدق. والمعروف أنها تجئ فى شـيكسبير وفى غيـره أيضًا بمعنى الحق، ولكن الصدق هو المقصود هنا، وإن كان طرويلوس يعود إلى معنى "الإخلاص" فى السطر التالى (١٠٦). فانظر متـاعب الشراح فى متابعة اختلافـات الدلالة (وهم يتفقون فى كل هذا هذه المرة!) وضرورة متابعة المترجم لهذه الاختلافات.

١٠٩- "وعند باب طروادة" فى الأصل (At the port) وأضفت اسم المدينة لإيضاح المقصود.

١١٥- لاحظ أن ديوميد لا يرد على طرويلوس بل يتجاهله تمامًا ويوجه كلامه إلى كريسيدا.

١٣٤- "بدافع الإبـاء والشـــمم" فى الأصل (in my spirit and honour) و'المزدوج الإســـمى' (binomial) يقابله المزدوج الإسمى فى الترجمة بما ينقل معناه بدقة.

١٣٥- "تباهيك" فى الأصل (This brave) الكلمة اسم هنا، وهذا هو معناها الأول فى المعجم، ولكن التباهى قد يتضمن التحدى أو حتى "التظاهر بالشجاعة" (bravado).

١٣٧-١٣٨ لاحظ انتهاء الموقف المسرحى بسطرين مقفيين.

١٤٧- "الفـارس الصنديد" فى الأصل: (single chivalry) والصفـة تعنى حـرفـيًّـا: الذى لا يبارى، ولكننى عبرت عن المعنى بكلمة تسمح بإظهار القافية فى ختام المشهد.

الفصل الرابع - المشهد الخامس

١-٢ نقلت هنا أهم خصيصة من خصائص أسلوب أجاممنون ألا وهى غرامه بالصفات، فكل اسم يأتى به يصاحبه نعت من لون ما! "جديدة مهندمة" (fresh and fair) يتلوها "الشجاعة الوثابة" (starting courage) يتلوها "عاليًا ومنذرًا"، يتلوها "الهواء المرتعب" و"المحارب العظيم" ! وذلك من قبيل ما أشير إليه فى المقدمة باسم التضخيم والتفخيم (ص ١٠٣).

٦ - ١١ انظر تعليق ماكاليندون على كلام إيجاكس فى المقدمة ص ١٠٦.

٦ - ١١ لاحظ أفعال الأمر المتوالية من البداية للنهاية!

٨- "الخبيث" فى الأصل (villain) وليس المقصود السباب المعتاد بل تأكيد الأمر وحسب.

٨- "خدّاك المكوران" الأصل (thy sphered bias cheek) الصفة الأولى تعنى التكور والاستدارة وحسب، والثانية تعنى 'الانبعاج' أى عدم انتظام الاستدارة مثل الكرات التى تستخدم فى لعبة الكرات الخشبية القديمة (وهى التى تشبه البولينج الحديثة) وهذه الصفة الثانية (bias) أصبحت اليوم اسمًا يعنى التحيز أو الانحراف (وفعلاً يفيد ذلك المعنى نفسه) ولا يورد المعجم الكبير إلا هذا السطر شاهدًا لها بهذا المعنى مستندًا إلى شرح الدكتور چونسون، ولما كان معنى الانبعاج قائمًا فى صورة تكور الخدين أصلاً لم أجد مبررًا لإضافته بالنص عليه صراحة، فالصورة واضحة.

٨ - ٩ "تجمع الهواء فى انحباسه.." الأصل هو (the colic of puffed..) والترجمة نقل للمعنى بأقصى قدر من الدقة، فبدأت بالمضاف إليه فى العبارة الإنجليزية وهى صفة تعنى الهواء المتجمع (puffed) وأتبعته بالمضاف وهو الانحباس، والمعروف أن انحباس الهواء فى الأمعاء يسبب المغص (أحد معانى الكلمة الإنجليزية) ثم أتيت "بريح الشمال" بدلاً من اسمه اللاتينى "أكويلون" (Aquilon) الذى لا يكاد يعرفه أحد أبناء العربية. وهكذا نقلت الصورة بوضوح لا يجور على الدقة ويتجنب التغريب.

١٠- يستخدم إيجاكس صيغة المبالغة، وهى الحيلة البلاغية المعروفة (hyperbole) التى تسهم فيما يسمى التضخيم والتفخيم فى الأسلوب.

١٣- "مازلنا فى وقت بكور" : التعبير فى الأصل ('Tis but early days) يفيد المعنى الذى أتيت به، ولكننى أثبتُّه هنا لأنه أصبح شائعًا فى الإنجليزية الدارجة بمعنى "لسة بدرى!" فى أى موقف (والمعروف أن كلمة 'لسة' هى تحريف عامى للفصحى 'للساعة'، وفى السودان يقولون 'حسة'

بمعنى 'حتى الساعة' و'هسه' أى ها الساعة أى الآن). والشائع اليوم فى العامية الإنجليزية أن تقول (It's early days yet!) بهذا المعنى على وجه الدقة، ودون إشارة لوقت من أوقات اليوم أو ليوم من الأيام.

٢٥- ''دعينى أبدد برد الشتاء'' يقول بفنجتون إن الشتاء يشير إلى هَرَم نسطور وما خلفته قبلته على شفتيها من برد الشتاء! ويوافقه الشراح اللاحقون.

٢٧- ''ما يبرر التقبيل'' (argument for kissing). هذا هو المعنى المتفق عليه هنا.

٢٨- يستأنف باتروكلوس الحوار مستعملاً الكلمة نفسها بمعنى أوسع.

٣١-٣٢ انظر التعليق على هذين البيتين المقفيين فى سياق المشهد كله فى المقدمة ص ٦٧-٦٨.

٤٣ - ٤٤ لاحظ كيف تشتبك كريسيدا فى المداعبات اللفظية مع قادة اليونان ''المرحين'' بيسر بالغ، كأنما لم تغادر وطنها أو تفترق عن حبيب تعتبره زوجًا لها. وهى تسخر هنا من منيلاوس لأن زوجته خانته، ولا ترى بأسًا فى أن تُقْدِمَ هى نفسها على الخيانة بعد قليل. وهى تملك الآن من صفاء الذهن ما يمكنها من صوغ الشعر المقفى!

٥٠ - ٥١ ناقشت دلالة بيتى يوليسيس المقفيين فى المقدمة.

٥٦ - ٦٤ انظر التعليق على كلام يوليسيس فى المقدمة ص ٦٨-٦٩.

٦٩- ''هل تتركون الفارسين فى صراع ينتهى بالموت؟'' والأصل هو:

Will you the knights
Shall to the edge of all extremity
Pursue each other?

والطريف أن طبعتين فقط من طبعات شيكسبير (آردن وفولجر) تشرحان المعنى الذى أتيت به، ولا تشرح الطبعات السابقة هذا المعنى أو تلقى الضوء على البناء النحوى الذى أرغمنى على العودة إلى الكتب المتخصصة فى لغة شيكسبير حتى أدركه، فأما (will) الافتتاحية فتعنى ''هل ترغبون أن'' (تتركوا) وبعدها يستقيم المعنى لو أتينا بالفعل وملحقاته أى (pursue each other) قبل العبارة التى تتوسط الجملة وتبدأ بحرف (to). وهكذا يصبح المعنى الحرفى ''هل ترغبون أن تتركوا الفارسين يتصارعان حتى يبلغا شفا الهلاك؟'' وكان قد مر علىّ تعبير مشابه فى ميلتون (عودة الفردوس) رده الشراح إلى أصله فى شيكسبير وهو (to the extreme edge of hazard) وعندما

ترجمت العبرة بالخاتمة وجدته فى ٣/ ٣/ ٦ وكان معناه مطابقًا لمعنى ميلتون وهو "حتى شفا الهلاك" وعلى هذا ترجمته (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩) ولذلك اطمأن قلبى للمعنى الذى أتيت به هنا.

٧٠- أى هل قررتم اتباع تقاليد مباريات الفروسية فى العصور الوسطى حيث يأمر الحَكَمُ بإيقاف المباراة حين يتضح له الفائز استنادًا إلى نظام 'النقط' .

٧٥- "استهانة كبيرة" الأصل (great deal disprizing) والفعل المستخدم هنا مهجور، وهو المثبت فى طبعة الفوليو (١٦٢٣) وأما المثبت فى طبعة الكوارتو (misprizing) فليس مهجورًا، وكلاهما بمعنى واحد، وتفضل جميع الطبعات الحديثة الفعل الأخير، ولا يستثنى منها غير طبعة آردن التى أستند إليها.

٧٧- "إن لم يكن أخيليس.." إن أردت الحفاظ على الشكل الأسلوبى قلت "إما أخيليس أو لا أحد" (أو أخيليس وإلا فلا!) ولكن هذا الشكل غير مهم، لأن إحالته التاريخية إلى شعار أسرة بورچيا الإيطالية الشهيرة فى القرن الخامس عشر لا علاقة له بالحدث فى هذه الدراما ولا بموقف أى الشخصيات ولا بهذا السياق. والشعار هو (*Aut Caesar, aut nihil*) أى "إما قيصر أو لا أحد".

٨٤- إشارة إلى أن والدة إيجاكس هى عمة هكتور. انظر حواشى الشخصيات.

٨٨- "أتكون مباراة لا يُسفك فيها الدم؟" فى الأصل (A maiden battle) أى مباراة (أو معركة) عذراء أو بكر، ولكن المعنى المقصود لا تظهره الصورة فأتيت به لتيسير متابعة أحداث المسرحية.

٩٢- "تصل إلى حد الموت" فى الأصل (to the uttermost) عن الفرنسية (*à l'outrance*) وانظر الحاشية على السطر ٦٩ أعلاه.

٩٢- "رياضة وحسب" فى الأصل (a breath) والتعبير سوف يرد فى هاملت "فهذه ساعة رياضتى" أى (It is the breathing time.. with me) وانظر الترجمة العربية، السطر ٥/ ٢/ ١٧١، طبعة القاهرة ٢٠٠٤ (وما بعدها). والطريف أن معجم أوكسفورد الكبير يستشهد بهذا السطر وبالكلمة الواردة فى **طرويلوس وكريسيدا** لشرح معنى الكلمة.

٩٦- "المثقل بالأحزان الجمة" فى الأصل (looks so heavy) كان يمكن أن أقول "من يبدو فى حزن بالغ" ولكننى أحببت نقل الصورة.

٩٩- ''حديثه الفعال. . .'' السطر يشير إلى المثل السائر ''جزل الأفعال قليل الأقوال'' وفكرة الفعال التى تتحدث عن صاحبها متكررة فى شيكسبير، انظر مثلاً مكبث ''لا ألفاظ لدىَّ! صوتى فى سيفى!'' (٥/ ٨/ ٧) ويوليوس قيصر ''فلتخاطبك يداى إذن!'' (٣/ ١/ ٧٧) وانظر الترجمة العربية للمسرحيتين (٢٠٠٥ و١٩٩١).

١٠٦- ''فإن هكتور يرحم المسترحمين فى لهيب غضبته'' اعتمدت فى الترجمة على شرح سلتزر (طبعة سيجنت ١٩٦٣-٢٠٠٢) والأصل هو:

For Hector in his blaze of wrath subscribes

To tender objects

والشارح الوحيد الذى يتصدى لتفسير التركيب الخاص للكلمتين الأخيرتين هو دوسون (٢٠٠٣) الذى يقول ''إن هكتور يبدى الرحمة إزاء الذين يثيرون الشفقة أو المشاعر الرقيقة'' وسائر الشراح يكتفون بشرح الفعل الرئيسى ويتجاهلون الكلمتين الأخيرتين، وقد وجدت استعمالاً يمكن اعتباره مماثلاً لكلمة (object) فى الملك لير حيث ترجمتها بلفظ المشهد ''أترى هذا المشهد يا كنْت؟'' (٥/ ٣/ ٢٣٨) (الترجمة العربية ١٩٩٦ والطبعات التالية) وعلى ذلك لنا أن نضيف إلى العبارة التى أتيت بها هذه الكلمة فتقول مثلا ''يرحم مشهد المسترحمين'' ولكن ذلك لن يزيد المعنى وضوحًا ولن يضيف دلالة جديدة، فالكلمة هنا تشير إلى المسترحمين الذين سقطوا فطلبوا الرحمة على نحو ما يفعل هكتور فعلاً فى المسرحية مع أخيليس الذى يقع أثناء منازلته هكتور، فيجود هكتور عليه بالرحمة. وفى وقت لاحق فى هذه المسرحية يقول طرويلوس لهكتور: ''لديك يا أخى نقيصة هى الرحمة'' (٥/ ٣/ ٣٧).

١١٧- ''مرحى يا إيجاكس!'' فى الأصل كلمة تفيد التشجيع وتضمر الرضى والاكتفاء، وربما كانت السبب فى توقف الأبواق التى كانت تصدح طول المباراة، والكلمة فى الأصل هى (There!) فقط، ولا يقدم أى الشراح معنىً من معانيها، ولكن وجود الإرشاد المسرحى الذى ينص على توقف الأبواق جعلنى أفضل 'مرحى' على 'أحسنت' ، وإن كنت أحس أن المقصود من ورائها هو ' كَفَى!' والواقع أن الكلمة الإنجليزية قد تفيد أى معنى يريده المخرج المسرحى! والطريف أن بقنجتون لا يقطع برأى فى مسألة توقف الأبواق فهو يقول ربما كانت الأبواق تصدح طوال المباراة (من السطر ١٤ إلى ١٧) أو أن أحدًا أشار على المتصارعين بالتوقف فقال لعازفى الأبواق كُفُّوا!

وتفسيرى الشخصى يقبل هذين 'البديلين' (فلا أراهما بديلين) بل أظن أن الذى أشار على الأبواق بالتوقف بحركة من يده هو أجاممنون، مؤكدًا المعنى المضمر فى 'مرحى!' (وهو كَفَى) وسرعان ما يصدر ديوميد الأمر الصريح بإيقاف المباراة بناءً على إشارة الزعيم أجاممنون.

١٢٢- "ذو قرابة حميمة" فى الأصل (A cousin-german) ونلاحظ إضافة الصفة لبيان أن (cousin) التى لا تعنى فى شيكسبير ما تعنيه لنا اليوم (ابن عم أو ابن خال.. إلخ) ولكنها تعنى القريب وحسب، وإضافة تلك الصفة تمنحها الدلالة المطلوبة.

١٢١-١٣٨ انظر تحليل هذه الخطبة من وجهة النظر الأسلوبية فى المقدمة ص ١٠٤-١٠٥.

١٤٢- "لقب من ألقاب الرفعة" فى الأصل (A great addition) لقب يُضَافُ إلى درع النبالة، ويتمثل فى أسلوب مخاطبة الشخص كأن يصبح صاحب العزة أو صاحب المعالى (أو السعادة أو الفضيلة أو الغبطة أو النيافة) ومنذ إلغاء الألقاب فى مصر عام ١٩٥٢ (بك وباشا) أصبح كل إنسان السيد فلان، فنشأ لقب جديد فى الخطاب هو 'سيادتك'، ويقول معجم أوكسفورد الكبير فى شرح هذا المعنى الخاص (OED *sb.* 5) إن هذا السطر أقدم استخدام لها بهذا المعنى. وإن كانت هيلدا هيوم (Hulme) تثبت فى كتابها عن لغة شيكسبير أن كاتبًا آخر سبق شيكسبير إليه وكتابها عنوانه.

Hilda M. Hulme, *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (1961)

١٤٣- يشير هكتور إلى أخيليس باسم ابن أخيليس (نيوبتوليموس Neoptolemus) الذى وردت الإشارة إليه من قبل. وهو يصفه بأنه 'رائع ومدهش' فى كلمة واحدة هى (so mirable) فأخرجت المعنيين جميعًا لتساويهما فى الأهمية. ويقول بعض الشراح إن المقصود هو 'أبو فلان' أى المخاطبة بالكُنية، ويقول البعض الآخر إن هكتور يتعمد الإشارة إلى الغلام الذى سوف يصبح عظيمًا يومًا ما، واثقًا من إدراك السامعين أنه يقصد والد ذلك الغلام. ولكننى لا تتوافر لى هذه الثقة! فأنا أنقل المقصود وأتجاوز كل ما يتسبب فى اختلاط الأمر على القارئ أو السامع.

١٤٤- يجسد هكتور 'الصيت' (وهو ليس من الأرباب الأسطورية) فى صورة المُنَادِى الذى يعلن بأعلى صوت على أهل المدينة أن هذا هو 'الرجل الحق' بعينه، ولكنه ما دام قد كُتب بحرف كبير فى البداية فلنا أن نعتبره من 'صغار الأرباب'! ولكننى - على استفادتى من أسلوب لويس عوض العظيم فى الترجمة - لم أشأ أن أجعله ربًّا واحدًا بل جعلته أربابًا كثيرة، والرب بعد هو الصاحب

(بمعنى المالك) والصيغة التى ورد الاسم بها بالإنجليزية مؤنثة، فإذا كنت أردت الحرفية لقلت 'ربة الشهرة' أو حتى 'ربة الصيت' ، ولكننى فى هذا الحال لن أجد مقابلاً عربيًا لنداء المنادى (public crier) بالإنجليزية (Oyez ! Oyez !) إلا إذا اخترت النداء الآخر الذى يقبل 'النقل' وهو (Hear ye ! Hear ye!) فى صورة ''أيها الناس! اسمعوا وعوا!'' وقد وجدت أن الحرفية والتلاعب معًا سوف يهدمان نغمة الجد، فترجمت الصورة بما رأيت أنه يحقق الدقة والنغمة جميعًا.

١٥٣ - ينبه ديوميد الحضور إلى أن بعض القادة الآخرين قد سبقوا إيجاكس إلى دعوة هكتور، وعلو أقدارهم قد يهبهم الأسبقية والأفضلية.

١٥٥- يقول بفنجتون إن طرويلوس قد يكون واقفًا فى جانب مُنْزَوٍ من المسرح (على نحو ما يشير إليه أجاممنون فى ٩٦) ولكن محررى طبعة أوكسفورد لأعمال شيكسبير الكاملة وهم ستانلى ولز (Wells) وجارى تايلور (Taylor) وجون چويت (Jowett) ووليم مونتجومرى (Montgomery) الصادرة عام ١٩٨٦ ينصون على أن يخرج طرويلوس بعد السطر ١١٧ ثم يعود عند السطر ١٥٩، ولم أجد مبررًا مقنعًا لخروجه، هكذا ودخوله إلا العزوف عن مشاهدة مباراة أخيه (أو الغياب أثناء الحوار بين هكتور وإيچاكس) وما هذا أو ذاك بمبرر قوى، والواقع أن جميع الطبعات الحديثة للمسرح لا تقر ذلك وتقول بما يقول به بفنجتون.

١٥٧- أضفت هنا إرشادًا مسرحيًا ترجمته من طبعة فولچر (٢٠٠٧) لأنه يسد الفجوة القائمة فيما يتصل بانزواء طرويلوس على جانب المسرح، إذ يصرف إينياس الطرواديين ويعود مع طرويلوس إلى المتبارين. فالواضح أن طرويلوس لا يبغى الانصراف وهو قطعًا موجود فى آخر المشهد (٢٧٧-٢٩٣) حين يطلب من يوليسيس أن يساعده فى العثور على خيمة كالخاس والد كريسيدا حتى يقابل حبيبته.

١٦٧- انظر مناقشة معالجة المسرحية لقضية الزمن فى المقدمة ص ٩٩-١٠٠.

١٧٢- ''من أعماق القلب'' فى الأصل (From heart of very heart).

١٧٤- ها هو ذا أجاممنون يخاطب طرويلوس الموجود بين قادة اليونان!

١٨٢- ''أثارت هذه الحرب الضروس'' فى الأصل (She's a deadly theme) اخترت التفسير الحديث عند بفنجتون ودوسون، وأما أوائل المحررين فلا يرون فى التعبير صعوبة، فبعضهم يكتفى بالمعنى الظاهر للألفاظ أى إن الحديث فى هذا الموضوع مُهلك، أو يبعث على الانقباض والاكتئاب، والبعض الآخر لا يشرحه أصلاً.

٨٧- نسطور يُشَبِّـهُ هكتور على صهـوة جواده بالبطل القديم بيرسـيوس (Persius) راكبًا الجواد المجنح پيجاسوس (Pegasus) وهو الذى يشير إليـه باسم الجواد الفريجى (Phrygian steed) والمقصود 'الطروادى' انظر الحاشية على ١/ ٣/ ٤٤.

١٨٨- "من وقعوا وغدوا للموت رهائن" فى الأصل (forfeits and subduements)

جمعت فى عـبارة واحدة دلالتى الكلمتين بعد تبـديل موقعيهمـا حفاظًا على منطق العبارة، فـهما يشيـران إلى الذين يسقطون فى ساحة القـتال أى (subdued) فتصـبح أرواحهم رهائن (forfeit) ولذلك يقول بقنجتون إن العبارة تتضمـن الصيغة البلاغية المشار إليهـا فى الحاشية على ٤/ ٤/ ٧٧ وهى "تثنية الواحد" . ولما كنت قد حولت كل اسم إلى فعل كان لابد من ترتيبهما ترتيبًا منطقيًا.

١٩٠- "تأبى أن يسقط فوق رقاب ضعاف سقطوا" فى الأصل

(Not letting it decline on the declined)

وحاولت الحفاظ على البناء البلاغى الذى يتضمن تكرار كلمة مع تعديل معناها (انظر المقدمة حيث أناقش الحيل البـلاغية فى القـسم الخاص بالنسيج) ولكنـنى اضطررتُ إلى إضافة كلمـة أو كلمتين لإيضاح المعنى فى الوقت نفسه.

١٩٢- "يوزع بين الناس الأرواح" فى الأصل (dealing life) ويقول الشراح إنه كـان ينبغى أن يضيف (and death) إلى العبارة، ولكننى التزمت بما يقوله نسطور موضحًا إياه فى الترجمة.

١٩٥- "مثل إله أوليمبى يتصارع" الأصل (Like on Olympian, werstling.)

وجود الفـاصلة بعد الإسم حـدد المعنى بما جئت به وفـقًا لطبـعتى المسـرحية القـديمتين (الكوارتو والفوليو) وأمـا بعض الطبعات الحديثـة التى تحذف الفاصلة فهـى تتيح لنا أن نفسر العـبارة بصورة أخرى أى "مثل مصارعة أولـيمبية" ، ورأيته معنى ' ضعيفًا' فلم آخذ به فى الترجمة، لأن مدار حديث نسطور هو صورة هكتور التى تشبه أرباب الأوليمب.

٢٠٣- "يا سجل تاريخ كريم" فى الأصل (good old chronicle)

٢١٠- "كانت لنا أياما" فى الأصل (I have seen the time!)

٢٢٤- "العبرة بالخاتمة إذن" الإشارة واضحة إلى الحكمة اللاتينية الشهيرة (*Finis coronat opus*)

وانظر الحاشـية على السطرين ٤/ ٤/ ٣٥-٣٦ من العـبرة بالخـاتمة، التـرجمة العـربية، القـاهرة، ٢٠٠٩.

٢٣٠-٢٣٢ لاحظ تكرار أخيليس اسم هكتور فى هذه الأسطر الثلاثة.

٢٤٠- ''كتاب للصيادين'' فى الأصل (a book of sport) المقصود الكتب التى ترشد صائدى الحيوان إلى طرائق صيدها وقنصها. وأما 'قراءة شخص ما' قراءة الكتاب فكانت فكرة شائعة.

٢٥٢- كان تكذيب النبوءات يعتبر أمرًا جَلَلاً فى شيكسبير وفى المأساة اليونانية القديمة.

٢٥٥- يقول الشراح إن الحداد الذى صنع الخوذة هو ڤولكان، على الأرجح.

٢٧١-٢٧٢ ''وليمة حافلة'' (full convive).

٢٧٥-٢٧٦ يختتم أجاممنون هذا القسم من المشهد بسطرين مقفيين.

٢٧٩- يقول بفنجتون إن خيمة منيلاوس مكان مناسب لخيانة كريسيدا (لم ترد فى الأساطير السابقة).

٢٩٠- يقر طرويلوس فى ضعفٍ بأنه العاشق الذى هجرته حبيبته، ثم ينهى المشهد بسطرين مقفيين.

الفصل الخامس - المشهد الأول

٢- ''بحسامى الأحدب'' فى الأصل (scimitar) وهو سيف قصير مقوس عريض النصل حده بارز (مثل البلطة) وقد عرفته أوروبا من تعاملها مع الأتراك والعرب فى شمال إفريقيا، والاسم الإنجليزى محرف عن اسمه الفارسى وهو شِمْشِير. وأما تبريد الدم فيكون بإخراجه من الجسم بالجروح حتى يتعرض للهواء البارد. والغاية من الصورة إبراز هذا الطباق.

٣- ''حتى أقصى حد'' فى الأصل (to the height) أى ''حتى الذروة''.

٤ - ٥ ''قلب بشرة الحسد..'' الأصل (core of envy) هذه بداية الصورة التى يرسمها أخيليس لثرستيس، باعتباره بَثْرَةً أو دُمَّلاً (مليئًا إما بالصديد أو الأنسجة الميتة) ومن ثم يسأله أولاً عما فى البثرة قبل أن يسأله عن شأفتها أى قشرتها الخارجية، وهو ما يفعله فى السطر التالى.

٦- يتحول المشهد إلى النثر بدخول ثيرستيس.

٦- ''لكل تظاهر'' أى لما تتظاهر به، أى (of what thou seemest) أى إن أخيليس فى نظر ثيرستيس يمثل الصورة الحقة للتظاهر.

٨- "بقايا المائدة" : الأصل (fragment) يفيد هذا المعنى الأول ويوازى عندنا الكلمـة العامية ' فتفوتة' أو ' فتافيت' ، ولكن اللفظ قد يعنى أى شذرة، وقد أخذت بالمعنى الأول لأن ثيـرستيس يستأنف الصورة فى السطر التالى.

١٠- يتلاعب ثيرستـيس بمعنى الخيمة (tent) وكانت الكلمة تعنى، وفق ما يقـوله المعجم، الفتيل الذى يُطَهر به الجرح أو يُضَمَّد (OED tent sb.[1] 2) ونقل التلاعب محال فى التـرجمة، فأتيت بالمعنى وحسب.

١١- "النكد المجسد" فى الأصل (adversity) وقد يكون معنى التعبير "رمز المعارضة" . وپاتروكلوس لا يجد غاية لهذا التلاعب اللفظى فيسأل ثيرستيس عن ذلك.

١٤-١٥ "الغلام المعـشوق" (male varlet) الأصل يحتـمل تفسيـرين، الأول هو الخادم الذى يحـبه أخيليس، والثانى هو الغلام الذى يعـشقه أخيليس، ولما كان التعبيـر غامضًا اضطُر پاتروكلوس إلى السؤال عن معناه فجاءه التفسير فى السطر ١٦ ألا وهو "خليلة من الذكور" .

١٦-١٧ "من يقلب سـنن الطبـيـعـة" (such preposterous discoveries) أى مـا يتكشف لنا من ممارسات مقلوبة (بالعامية الإنجليزية arsy-versy) والمعنى الحرفى هو وضع 'المؤخرة' فى المقدمة، وهكذا كل ما هو منحـرف شاذ يقلب ما قـضت به الفطرة. ومن الطريف أن عالم البـلاغة پوتينام (انظر المقدمة ص ١٠٣) يقول إن ظواهر التقديم والتأخير دون مبرر يشبه وضع العربة أمام الحصان أو فن الـ(preposterous) واسمـها البلاغى المتـخصص (hysteron proteron) وتقول پاتريشـيا پاركر (Parker) إن الإشـارة واضحـة إلى اللواط هنا، ودون أدنى شك وعنوان كـتابهـا الذى لم أدرجه فى المراجع "شيكسبير من الهوامش" (١٩٩٦) (ص ٢٠ وما بعدها) *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context,* (Chicago, 1996) ودفـعنى الفـضـول إلى الكشف عن (arsy-versy) العامية فوجدتها فى معـجم أوكسفورد الكبير فى مدخلين بهذا المعنى، وتوصف بأنها حال ونعت.

١٦-٢٠ اجتهدت حتى أجد مقابلاً عربيًا للأمراض المذكورة، ولا أعتقد أن ثيرستيس يعنى أمراضًا محددة بل هو يسرد كل ما كان شائعًا فى ذلك الزمن من الأمراض.

٢٧- "مخـتلط النسب ولا شكل له" هذه المعـانى كلها فى الكلـمة الإنجليـزية الواحدة، وفـقًا لمعـجم أوكسفورد الكبير الذى يستشهد بها فى هذا السطر، وهى (indistinguishable).

٣٠-٣١ "ذباب الماء" (waterflies) والتعبير وارد فى أنطونيو وكليوپاترا (٥/ ٢/ ٦٠) وفى هاملت (٥/ ٢/ ٨٣) (وانظر الترجمة العربية للمسرحية الأولى، القاهرة، ٢٠٠٧، والثانية، القاهرة ٢٠٠٤) والإشارة فى الأولى حقيقية وفى الثانية مجازية.

٣٥- "بيضة أصغر طائر" فى الأصل (Finch egg) واسم الطائر 'الحسُّون' ولكنه ليس مقصودًا لذاته بل لصغره الشديد، ولو قلت الحسون ما فهمنى كثير من القراء أو ما أدرك كثير منهم المعنى المقصود فأتيت به صراحة، لأن الدلالة الدرامية أهم من الاسم.

٣٦-٤٥ يتحول المشهد مؤقتًا إلى النظم فى حديث أخيليس قبل أن يغادر المسرح مع پاتروكلوس.

٣٦- "پاتروكلوس الحبيب" الصيغة الإنجليزية تفيد هذا المعنى بلا جدال، وتتيح للسامع أن يخرج من لون هذا الخطاب بما يريد، فالأصل يقول (My sweet Patroclus). .

٤١- "بما حلفت من يمين" أشرت فى الحاشية على ٣/ ٣/ ١٩٥ إلى قصة غرام أخيليس بالفتاة پوليكسينا، بنت ملك طروادة. وأضيف هنا أن أوڤيد يقول فى مسخ الكائنات إن ابن أخيليس أراد أن يفى بحق شبح أبيه القتيل فى حبيبته پوليكسينا، فقدمها قربانًا فوق قبر أبيه. وأما كاكستون وليدجيت فيأتيان بتفاصيل كثيرة أخرى فى القصة، أهمها أن أخيليس قابل پوليكسينا فى الذكرى السنوية لقيامه بقتل هكتور ووقع فى غرامها، وقدم عرضًا سرِّيًا إلى طروادة يتضمن قيامه بإقناع اليونان برفع الحصار عن طروادة والرحيل من حيث جاءوا إذا وافقت الملكة هيكوبا على تقديم پوليكسينا له. ولكن اليونان رفضوا رفع الحصار فامتنع أخيليس عن القتال.

٤٦-٦٢ يتلاعب ثيرستيس بالمعانى، وهو ما يجعله يكثر من استخدام الطباق فى هذه السطور كلها، إلى جانب ظاهرة الشتم واستعمال حيلة 'التحقير' البلاغية (انظر المقدمة ص ١١١).

٥٠- 'الصملاخ' (earwax) هو شمع الأذن الذى نزيله بقطعة من القطن فى عود!

٥١- 'الثور' هو الرمز الأول لصاحب القرنين أى الديوث!

٥٤-٥٥ لاحظ التلاعب اللفظى فى السطرين.

٥٥-٥٨ انظر مناقشة صور 'الحيوان' فى المقدمة.

٦٢- أضفت الإرشاد المسرحى الذى يوضح ما يقصده ثيرستيس، أما ما يقوله فعلاً فقد تصرفت فيه لإيضاح الصورة المقصودة، فالأصل يقول (Heyday! Sprites and fires!)

و' العفاريت' لا خلاف عليها، فأما كلمة النيران فقد جئت بالمقصود منها ألا وهو ما يسمى باللاتينية (*ignis fatuus*) ومعناها الحرفى 'اللهب الكاذب' وهو ما يُنسب أحيانًا إلى وهج المستنقعات (Will - o' - the - wisp) أى الضوء الذى يتشكل فوق المستنقعات فى صورة أشباح تتحرك (ونحن نستخدم الكلمة حاليًا فى الإشارة إلى كل وهم باطل) ويُنسب أحيانًا إلى أشباح الموتى التى تلوح فى الظلام فى صورة ألسنة لهيب تتراقص! فاخترت المعنى الأخير لأنه ينطبق على الموقف ويمليه سياق سخرية ثيرستيس من هؤلاء الرجال 'الأشباح' !

٦٥- ''تهنا عن المكان!'' يقول الشراح إن القادة شربوا فسكروا وعجزوا عن معرفة المكان!

٧٤- لاحظ بذاءة ثيرستيس التى أنقلها كاملة!

٨٧- ٨٨ ''نظراته المختلسة'' فى الأصل فعل يفيد اختلاس النظر ببذاءة (he leers).

٩٠- يتلاعب شيكسبير بالألفاظ هنا، فهو يشير إلى كلب اسمه (Brabbler) ولكن هذه الكلمة تعنى الشخص المشاكس المتفاخر الكذاب (فى المعجم) وأما الكلمة التى يبنى عليها اسم الكلب فهى (babbler) ويقول المعجم إنه الكلب الذى لا يكف عن النباح ولو فقد أثر الطريدة، ومن ثم فقد وجدت فى اسم الكلب نفسه هذه المعانى كلها.

٩٤- ٩٥ لاحظ كيف يعود ثيرستيس إلى الحيلة البلاغية التى ذكرتها من قبل وهى 'التحقير' (tapinosis) التى أشرت إليها فى الحاشية على ٤٦-٦٢ أعلاه، فهو لا يذكر اسم كريسيدا بطلة المسرحية والقصة الغرامية ولكنه يشير إليها كنكرة وحسب ''عاهرة طروادية'' وذلك حتى قبل أن تخون طرويلوس. أى إنه يشارك يوليسيس موقفه من المرأة فى الخطاب المشهور فى ٤/ ٥/ ٥٦-٦٤ الذى ناقشته فى المقدمة ص ٦٨-٦٩.

الفصل الخامس - المشهد الثانى

هذا هو مشهد 'الخيانة' الشهير، وأهم ما فيه الإخراج المسرحى، فالحدث يقع فيه ليلاً، ولا ضوء هنا إلا ضوء المشاعل، ولذلك فلنا أن نفترض أن حوار ديوميد مع كريسيدا (اللذين يقفان فى وسط المسرح وتسلط الأضواء عليهما) يسمعه الجميع، ويرد عليه ثيرستيس من ناحية، ويوليسيس وطرويلوس من ناحية أخرى، دون أن يسمع ديوميد وكريسيدا ما يقوله هؤلاء جميعًا، وإن كنا نحن فى المسرح نسمع

بوضوح كلام كل شخص أمامنا. هذه حيلة مسرحية معروفة تغلبت عليها السينما فى هذه الأيام، ولكننا لن نتذوق ما يجرى فى هذا المشهد إلا إذا أدركنا هذا التركيب الخاص على خشبة المسرح.

٦- ''فلنختبئ فى الظلمة'' ولكننا نراهما بوضوح فى المسرح!

٨- ١٩٦ باستثناء حديث ثيرستيس، المفترض أن الكلام منظوم، ولكنه يطبق بدقة نظام التقطيع المعهود فى شيكسبير، أى تقسيم البيت على عدة متكلمين، فى سبيل بناء النظم المرسل المنتظم فى أبيات كاملة، وبعض الطبعات تعتبر المشهد كله منثورًا وتنص على ذلك، ولكننى وجدت الحيلة الرائعة التى أتاحها لنا شعر التفعيلة العربى، وهى التى مكنتنى من الحفاظ على الوزن حتى قبيل انطلاق ثيرستيس فى نثره فى آخر المشهد. ولذلك فلم أسمح بالنثر إلا لثيرستيس، حتى يتضح اختلاف نبراته عن نبرات الآخرين.

٢٦- ''حيلة سحرية: فتح وإغلاق معًا'' الأصل يقول

(A juggling trick: to be secretty open!)

ومعنى الفتح والإغلاق معًا هو أن تفعل ما يفعل السحرة (أو الحواة) حين يبدو أن أحدهم يغلق صندوقًا ما وهو يفتحه ''سرًّا'' ! وقد ترجمت المعنى المقصود فى العبارة كلها كوحدة واحدة: ما دامت كريسيدا كالساحر الذى يغلق الباب فى وجه الناظرين وهو يفتحه فى الحقيقة (أمام ديوميد هنا).

٣٩- ''العراك'' فى الأصل (wrathful terms) المقصود 'التشاجر الصريح' ، أى الاشتباك مع كريسيدا أو مع ديوميد.

٤٣-٤٤ ''إن هياجك يعلو كالبحر الزاخر'' فى الأصل هذه الصورة من مد البحر

(you flow to great distraction)

فأحببت الالتزام بها كاملة.

٥٨-٥٩ يقول ثيرستيس إن للفجور ردفًا سمينًا منعمًا ليوحى (على الأرجح) بأنه من كبائر البدن الثلاث إلى جانب الشره والكسل. والأمثال السائرة تقول إن كثرة الطعام والشراب تثير الشهوة، وهو ما يسخر منه البواب فى مسرحية مكبث فى المشهد الثالث من الفصل الثانى. وأما صورة الأصبع ودلالتها الخارجة فمعروفة.

٦٨- ''هذا الكُمّ'' انظر شرح المقصود فى الحاشية على ٤/ ٤/ ٦٩.

٦٩- الإشارة إلى إنجيل لوقا ٨/ ٢٥ "ثم قال لهم: أين إيمانكم؟" وانظر المثل الشهير "نادرًا ما يجتمع الجمال والعفة" . ولاحظ أن كلمة (faith) التى يعنى طرويلوس بها الإخلاص قد تعنى الإيمان أيضًا. وانظر الأصل الإنجليزى وما يمكن أن يوحى به من معان:

(O beauty, where is thy faith?)

٧٧-"كف عن زيارتى" يوحى التعبير بأن زيارات ديوميد تكررت ومن ثم بأن زمنًا (مهما يكن طوله) قد انقضى عليها بين "اليونانيين المرحين" ، ولكن الأحداث المسرحية المتوالية لم تجعلنا نشعر بهذا الزمن، وهذه حيلة مسرحية معروفة ترمى إلى سد الفجوة بين ما أشرت إليه باسم الزمن المسرحى والزمن التاريخى فى المقدمة ص ٤٨ وما بعدها.

٧٩- كلام ثيرستيس فى السطر يمكن اعتباره منظومًا من بحر آخر وهو التروكى الرباعى أى (trochee tetrameter) وعلى هذا ترجمته نظمًا (وإن لم يشر الشراح إلى هذا).

٨٦- "معك" أى أيها "الكُمّ" . أى إن كريسيدا تخاطب الكُمّ الذى تتنازعه يداها ويدا ديوميد.

٩٨- تقسم كريسيدا بالنجوم، وصيفات 'ديانا' ربة القمر وبديانا نفسها باعتبارها ربة العفة، كأنما تستنجد بالمثل الأعلى للعفة، طالبة منها أن تلهمها القوة.

١٠١- أى من كان صاحبه الأصلى.

١١١- "يا ويلى!" الأصل (I shall be plagued) ولا يقول الشراح إلا إن كريسيدا تخشى عاقبة خيانة طرويلوس، وهو المعنى الذى يأتى به المعجم الكبير فى الدلالتين الأولى والثانية للكلمة، مشيرًا إلى أن الفعل اللاتينى الذى اشتقت منه أى *plagare* يعنى 'أن يضرب' ومن هنا جاء خوفها من سوء المآل أو العقاب.

١١٤- أى إن قلب كريسيدا يميل إلى ديوميد! فما دامت إحدى عينيها لا تبصر إلا بقلبها، وهذه العين ترى ديوميد وحده، فإنها غدت محبة له. وهذا هو ما يجعلها تأتى بالسطرين المقفيين ١١٧-١١٨، وتستند فيهما إلى ما يشبه الحكم والأمثال أى إن "خطأ العين يضل مسار الذهن!"

١١٧- ١١٨ أحافظ فى الترجمة هنا على معادلة (error) بالضلال، إذ كانت الكلمة وفقًا للمعجم الكبير (*OED* 1, 2, 4) لا تزال تحتفظ بمعظم دلالتها الاشتقاقية آنذاك.

١١٩-١٢٠ حتى ثيرستيس يأتى هنا بالنظم المقفى!

١٢٥- لاحظ المفارقة أو التناقض الظاهرى (oxymoron) فى ''أكذب بإذاعة خبر صادق'' وأهمية التركيب تتجاوز الطباق إلى ما يمس جوهر الحدث فى المسرحية وانظر المقدمة.

١٣٠- ''لم تخلق إلا للإفك'' الأصل يتميز بإيجار الحِكَم: (Created only to calumniate) واستبدلت أنا المصدر الصريح بالمصدر المؤول.

١٤٤-١٤٩ من الحيل البلاغية المستعملة فى هذه الأسطر، والتى اجتهدت لإخراجها فى الترجمة ما يلى: أولاً تماثل البدايات (anaphora) (تكرار الصدارة - وهبة) أى ابتداء كل سطر بالكلمة نفسها (وهى هنا 'لو'). وثانيًا تماثل النهاية والبداية (anadiplosis) بمعنى ابتداء كل عبارة بآخر كلمة فى العبارة السابقة، وثالثًا وهو الأهم البناء الصاعد إلى ذروة (climax) وبوتينام (البلاغى المعاصر لشيكسبير) يسميه السُّلَّم الصاعد (ladder).

١٤٨- ''لو كان فى الوجود ما ينفى انقسامه شطرين'' أى إذا كان منطق كل موجود واحد ينفى إمكان اعتباره اثنين، بمعنى استحالة انقسام كريسيدا إلى شخصين مختلفين.

١٤٩- ١٥٠ يقول طرويلوس إن إقامة الحجة على علة تنقضها من قبيل الجنون. ويمضى بعد ذلك إلى تحليل طبيعة المفارقة، وكل هذا يصب فى الجوهر الدرامى للمسرحية.

١٥١- ١٥٢ ''يستطيع العقل إنكار الشواهد دون أى نقص فيه/ ويكتسى الإنكار كل منطق دون احتجاج'' يقول الشراح إن هاتين العبارتين تمثلان الحيلة البلاغية التى تسمى 'العكس' (antimetabole) التى تعنى إعادة الكلام بعد عكس الترتيب فيه، فالعبارة الأولى تبدأ بالعقل أو المنطق فاعلاً وبالإنكار مفعولاً به، ثم ينعكس الترتيب فيكون الإنكار هو الفاعل والمنطق أو العقل المفعول به. انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٦٨-٦٩، وأضيف إننا نلمح هنا ما يسمى بالتصالب (chiasmus) أى عكس الترتيب فى العبارة الثانية للألفاظ الواردة فى الأولى، وأيضًا ما يسميه بوتينام (hysteron proteron) أى قلب النظام (انظر المقدمة).

١٥٣- ''فهذه ليست كريسيدا وإن تكن كريسيدا'' انظر تحليل هذه الفكرة فى دراسة جانيت أديلمان التى اتخذت هذه العبارة عنوانًا لبحثها فى علاقة شخصية كريسيدا بمبدأ القيمة، والتى أعرض لها بإيجاز فى المقدمة ص ٨٠ وما بعدها.

١٥٥-١٥٦ أصبح طرويلوس مقتنعًا بأن كريسيدا قد انقسمت شطرين، وكلمة شطر فى السطر ١٥٦ تشير إلى 'الانقسام شطرين' فى السطر ١٥٨، كما أصبح مقتنعًا كذلك بأن الهوة شاسعة بين هذين

الشطرين، كأنه مـا بين هذى الأرض والسماء" (١٥٧). ثم إذا به يفاجئنا بأن هذا البـعد لا يتيح ثغرة لمن يريـد النفاذ منه، ولو كانت ثغـرة تكفى مرور خـيط من خيوط العـنكبوت (١٥٨)! هذه المفارقات المتـوالية فى صور المسرحيـة هى التى تصب فى مفارقة الحـدث الدرامى الكبير، وهل ثم مفارقة أكبر من اجتماع الحب والحرب معًا؟

١٥٩- "العنكبوت أرياكنى" انظر تحليل هذا الاسم تفصيـلاً وعلاقته بكريسيدا التى ليـست كريسيدا فى المقدمة ص ٩٥.

١٦٠- "أبواب حارس الجحيم" الأصل (Pluto's gates) المقصود أبواب الجحيم وحسب ولكننى أتيت بصفة الحارس عوضًا عن اسم ذلك الرب، وانظر الحاشية على ٣/ ٣/١٩٩.

١٦٤- "وثيقة العرى" الأصل (five-finger-tied) وقد أخذت برأى سلتزر (سيجنت ٢٠٠٢) ولم آخذ برأى الدكتـور چونسون الذى يشرح تركـيب الصورة لا دلالتهـا قائلاً انها تعـنى أنها أعطت يدها (بأصابعها الخمسة) إلى ديوميد.

١٦٥-١٦٧ أخذت فى تفسير هذه الأسطر الثـلاثة بما يقتبسه بڤنجتون من آراء الشراح فى طبعة بولدوين (Baldwin) للمسرحية عام ١٩٥٣.

١٦٨- "عن بعض" فى الأصل "عن نصف" ، والتعـبير مـجازى ولا يعنى إلا مـا جئت به، أى ليت طرويلوس يخفف من عاطفته المشبوبة تجاه كريسيدا.

١٧١- "إله الحرب" فى الأصل "مارس" ، والمعنى أنه سوف يظهر "عنف" عاطفـته بأفعال حـربية تسيل الدماء! أى إن طرويلوس سـوف يثأر ممن خانته وممن خانه، وإن كان ديومـيد هو المقصود لا كريسيدا، كما يوضح طرويلوس فى السطر ١٧٥.

١٧٢- "يعشق" فى الأصل (fancy) وقد سـبقـت لى مناقشـة معنى الكلمـة فى حواش لـترجـمات شيكسبيرية أخرى.

١٧٥- "لا ينقص خردلة عن" فى الأصل (so much by weight) أى معادل تمامًـا فى وزنه، فأتيت بالمقابل فى ثقافتنا.

١٧٧- "خوذته" فى الأصل (casque) وكان ڤولكان الرومانى (Vulcan) أو هفيـستـوس (اليونانى) (Hephaestus) ذائع الصيت باعـتباره صانع الدروع والخـوذات المحكمة الصنع، حسبـما ورد فى هوميروس (الإلياذة) وأوڤيد (مسخ الكائنات).

١٧٩- ''الشؤبوب المنهمر الجبار'' فى الأصل (The dreadful spout).

١٨٠- ''الإعصار'' فى الأصل (hurricano).

١٨١- ''الشمس القهارة'' فى الأصل (the almighty sun).

١٨٣- لاحظ كيف يُهَوِّنُ ثيرستيس من شأن انتقام طرويلوس المعتزم، فالدغدغة لا تصيب بجروح، ويقتبس بعض الشراح ما جاء فى المعجم الكبير من أن الدغدغة قد تكون بريشة أو بضربات حانية كالريش! ولاحظ أن الكلمة التى ترجمتها بالعشيقة وهى كلمة (concupy) قريبة الشبه بكلمة (concubine) أى محظية، وهو ما يدخل فى باب ''التحقير'' البلاغى المشار إليه آنفًا.

١٩٣- ''وداعًا يا غادرة حسناء!'' فى الأصل (Farewell, revolted fair !) والصفة قد تعنى الخيانة فى هذا السياق، ولكن ارتباطها الطبيعى بنبذ الولاء جعلنى أفضل 'الغدر' .

١٩٦- ''واقبل شكرًا من لب ذاهل'' الأصل (Accept distracted thanks) حيث يستعمل الشاعر ما أسميته الصفة المنقولة أى نقل النعت من اللب إلى الشكر، فجئت بالمعنى المقصود.

١٩٨- ''أنذر وأنبئ وأنذر بكوارث!'' أتيت بالمحذوف (الكوارث) المفهوم ضمنا كى يكتمل المعنى.

٢٠٠- لاحظ كيف يحط ثيرستيس من قدر كريسيدا، ومن قدر پاتروكلوس أيضًا!

٢٠١- ''يسيرة المنال'' فى الأصل (commodious)، ونحن نقول اليوم (accommodating).

٢٠٢-٢٠٣ ''فليلق بهم شيطان فى النار!'' الأصل (A burning devil take them!)

يأتى معظم الشراح المحدثين بمعنى لا يستند إلا إلى إشارة فى معجم أوكسفورد الكبير إلى ما يسميه بالمعنى ' الضعيف' فى باب (take) وهو أن التعبير يفيد دعوة ثيرستيس على الجميع بالإصابة بمرض تناسلى. ولكن المعنى الواضح والمرجح هو ما قال به بفنجستون وما أتيت أنا به، وما أكده دوسون (٢٠٠٣) استنادًا إلى وروده وبالصيغة نفسها فى إحدى سونيتات شيكسبير، وأما سبب الخلط فيرجع إلى البناء اللغوى الخاص للعبارة، فهى حرفيًا تقول: ''فليصحبهم شيطان من أهل الجحيم معه'' ولكن المقصود بذلك هو ما اخترته فى الترجمة.

الفصل الخامس - المشهد الثالث

٢٣-٢٤ يقول الشراح إن هذين البيتين يمثلان الحيلة البلاغية التى تسمى (antimetabole) (العكس فى وهبة) أى إن المنطق يقضى بأن تقول كاساندرا إن الأيمان المبذولة فى كل الغايات لغو لأن الأيمان لا تكتسب القوة إلا من غايتهـا، ولكنها عكست الترتيب، ومع ذلك فإننى لا أرى أن هذين السطرين يمثلان هذه الحيلة، فالحيلة البلاغية تعنى تكرار الألفاظ مع عكس ترتيبهـا، على نحو ما أوضحت فى تعليقى فى الحاشية على السطرين ٣/ ٢/ ٦٨-٦٩. وكاساندرا لا تكرر الألفاظ بالصورة التى تحقق ذلك. وانظر الحاشية على ٥/ ٢/ ١٥١-١٥٢ أيضًا.

٢٧-٢٨ هذا نموذج صحيح للعكس (انظر الحاشية السابقة وشرح هذه الحيلة فى الحاشية ٣/ ٢/ ٦٨-٦٩).

٣٥-٣٦ حافظت على القافية فى حديث هكتور.

٣٨- "فى الأسود لا فى البشر" : كان المعتقد أن الأسد، ملك الغابة، يعاف مهاجمة الضعفاء ويأنف من التهام الجيف، ولكن ذلك، كما هو معروف، خطأ علمى واضح.

٤٠- "كم من ضعيف بائس" اللفظ فى الأصل هو (captive) والشراح يجمعون على أن المقصود هو (caitiff) والطريف أن الكلمتين يوردهما المعجم الكبير باعتبارهما مترادفتين، وشرحهما واحد، وهو الذى أتيت به. والمفهوم أن من يهوى هلعًا من صوت السيف المسلول فى الهواء يعتبر فى عداد الأسرى أيضًا، ولكن ذلك ليس المقصود هنا.

٤٣- ٤٧ لاحظ بلاغة طرويلوس فى إبداعه التكرار مع التنويع.

٤٧- "قده لفعل يدعو للإشفاق ونكبه طريق الشفقة!" الأصل يقول:

(Spur them to ruthful work, rein them from ruth!)

والتمييز بين الفعل الداعى للإشفاق (القتل) والفعل بدافع الشفقة (العفو) مهم، وطرويلوس يستغل هذا التمييز فى بناء عبارته المتحذلقة!

٥٢- "رب الحرب" هو مارس.

٦٣- "زوجتك رأت أحلامًا وأتت أمك بعض رؤى" الإشارة إلى سفر يوئيل (بالعهد القديم) "يحلم شيوخكم أحلامًا ويرى شبابكم رؤى" (٢/ ٢٨) وإلى أعمال الرسل (بالعهد الجديد) "يرى شبابكم رؤى، ويحلم شيوخكم أحلامًا" (٢/ ١٧).

٨١-٨٧ تعتمد كاساندرا فى حديثها على توازى العبارات، واستقلال السطور بعضها عن بعض، واعتمادها صوتيًا على حروف العلة المطوطة، وهو ما حافظت عليه فى الترجمة وخصوصًا تماثل البدايات (anaphora) الحيلة البلاغية التى سبقت إشارتى إليها، وتنويع أفعال الأمر ما بين'انظر' و'اسمع' ، وتكرار المعنى الرئيسى بألفاظ مختلفة متقاربة الدلالة

(Behold, distraction, frenzy and amazement) (85)

(وانظر إلى الجنون والذهول والخبال)

٨٩-٩٠ تنهى كاساندرا حديثها بسطرين مقفيين.

٩٢ - ٩٣ يرد هكتور على ما قالته كاساندرا بسطرين مقفيين كذلك!

٩٦- "إنى آت كى أخسر ساعدى الناجز أو أكسب ذاك الكم" يحلل كينيث پامر فى طبعة آردن الثانية (١٩٨٢) ما يسميه السمات البلاغية هنا فيبدأ بالطباق بين يكسب ويخسر، والعلاقة الوثيقة بين الساعد والكم. ويقول أيضًا إن الساعد كناية عن الجسد كله (من باب المجاز المرسل) والواضح لنا أن بناء العبارة المنطقى كان يقتضى عكس ترتيب الجزءين، أى أن تصبح إنى آت كى أكسب ذاك الكم ولو خسرت ساعدى فى سبيل ذلك، ولكنه يعكس الترتيب، وهو ما يسمى (hysteron proteron) مثلما رأينا فى ٥/ ٣/ ٢٣-٢٤ أى إننا لا نجد هنا حيلة 'العكس' البلاغى التى شرحتها آنفًا (٣/ ٢/ ٦٨-٦٩) وهى (antimetabole)

١٠١- "ابن فاعلة" فى الأصل (whoreson).

١٠٧- "ألفاظ ألفاظ ألفاظ" سيتكرر هذا التعبير فى هاملت ٢/ ٢/ ١٩٣.

١١٠-١١١ ينهى طرويلوس المشهد بسطرين مقفيين.

الفصل الخامس - المشهد الرابع

١- "الآن يخمش بعضهم بعضًا" فى الأصل (clapper-clawing) المقصود واضح وهو ما ترجمته، ولكن التعبير طريف فى أنه يستخدم إلى جانب الفعل الذى يفيد الخمش (clawing) اسمًا ينتمى لشيئين يجمع بينهما الضجيج الأول هو لسان الجرس، وهو الذى يدق جدار الناقوس فيصدر الرنين، والمعنى هنا مزدوج لأنه يتضمن الضرب وإصدار الرنين، والثانى هو الذى يصفق بيديه (من

الفعل clap) والثالث هو لعبة تصدر أصواتًا تشبه التصفيق عند صغار الأطفال. وهذا المعنى الأخير هو الذى راق للناشر الذى كتب "الإعلان" المرفق بالطبعة الثانية من نسخة الكوارتو الأولى ١٦٠٩ (وأرفقته أنا فى ذيل النـص) ومن ثم ترجمته " بالتصفيق" وحسب. وحاولت هنا أن أجمع بين المعنيين فوجدت إجماعًا وحسمًا لدى جميع الشراح بأن المعنى هو ما جئت به وحسب، فأخذت به ولو أنى ما زلت أشعر بنقصه.

٦ - ٧ "العاهرة الداعرة المـتصنعة" فى الأصل (the dissembling luxurious drab) واللفظ المشكل هو الأوسط، وكأنما دهشت من إجـماع الشراح على تفسـيره بالصورة التى أتيت بها فى التـرجمة رجـعت إلى مـعـجم أكـسفـورد الكبيـر فـوجـدت أن المعنى الأول الذى يورده هو الشـهـوانى (lascivious) أو الداعر (lecherous) أو الدنس (unchaste) وينص على أن ذلك المعنى كـان سائدًا حتى عام ١٦٩٧، وقرأت بقية المادة بشغف لأعرف السبب الذى يربط التلذذ بالنعيم وأطايب العـيش بتلك الصفـات الخطيطة فاتـضح لى من الشواهد الكثـيرة مـدى قوة ذلك الارتبـاط، ربما لأسبـاب دينية أو أخـلاقيـة، وهو ما يفـسر سـر الارتباط بين الانغـماس فى مـباهج الدنيـا وبين الانحطاط الخلقى!

٧- "مهمـة فاشلة" فى الأصل (a sleeveles errand) كان ذلك (ولايزال) من مـصطلح اللغة الذى يعنى العودة بخفى حنين، ويشبهه اشتقاقًا (لا اصطلاحًا) قول العامة اليوم "حركة نص كم!" (أى حقيرة أو فاشلة).

١٠- "لا تساوى خردلة" فى الأصل "ثمرة توت" (not worth a blackberry) فجئت بالمقابل الثقافى فى العربية.

١٨- نهر العالم السفلى" فى الأصل (river Styx) وأكتفى هنا بالمعنى المراد.

٢٦- "هل أنت ذو شـرف كـريم المحتـد؟" الأصل (Art thou of blood and honour?) ولاحظ أن (blood) التى تعنى كرم المحتد هنـا كانت تمثل شرطًا أساسيًا من شروط المنازلة فى مـيدان القتال، فالكبار ينازلون الكبار والـرعاع ينازلون أمثالهم! ويدلل بفنجـتون على ذلك ببعض الكتب الخاصة بقواعد الحرب والنزال آنذاك.

٢٧- لا أشك فى أن هجاء ثيرستيس لذاته كفيل بإضحاك الجـمهور مهما يكن، وفى أى عصر. ومازلت أذكر حـسن البارودى فى مسرحـية السبنسة لسعـد الدين وهبة (رحمـهما الله) حين صـرخ قائلاً للشرطى: "دانا ابن كلب شحات!" فضجت الصالة بالضحك والتصفيق (عام ١٩٦٢).

٣٠- "فلتصبك ضربة" فى الأصل (a plague) وهو المعنى الاشتقاقى للكلمة. انظر الحاشية على ٥/ ٢/ ١١١ أعلاه.

٣٢- لاحظ صورة 'الابتلاع' التى تصب فى محور صور الطعام والأكل.

٣٣- "العهر يأكل نفسه" يعتبر ثيرستيس العهر مرادفًا للشهوة، وهى التى قال إنها تأكل نفسها من قبل (١/ ٣/ ١٢١-١٢٤) ويتعرض شيكسبير، كما هو معروف، فى السونيتة ١٢٩ إلى صورة الشهوة باعتبارها لذة وقتية تعقبها ندامة، وتؤدى إلى ضياع صاحبها وبذلك 'تلتهمه' .

الفصل الخامس - المشهد الخامس

١- ٤ يتبع شيكسبير فى هذه الأسطر الأربعة ما ذكره كاكستون (Caxton) فى قصة طروادة التى نقلها إلى الإنجليزية عام ١٤٧٤ عن النص الفرنسى الذى كتبه راؤول لوفيڤر (Lefèvre) وتولى طباعتها كاكستون بنفسه، ويشير فيها إلى أن ديوميد نجح فى البداية فى إسقاط طرويلوس عن صهوة جواده واستولى على الجواد وأرسله إلى كريسيدا رمزًا لإخلاصه.

٦ - ١٥ أسماء المحاربين الذين شاركوا فى القتال فى هذه السطور منقولة من كاكستون المذكور فى الحاشية السابقة، وأولهم پوليداماس (Polidamas) الذى كان ابنا غير شرعى للملك پريام، وكان مينون (Ménon) وطواس (Thoas) من أقارب أخيليس، وأما دوريوس (Doreus) وأمفيماخوس (Amphimachus) فكان كل منهما دوقًا أو لوردًا، وحضر كلاهما مع إيجاكس، والأخير قتله هكتور وأما إپستروفوس (Epistrophus) وسيديوس (Cedeus) فكانا ملكين شقيقين قتلهما هكتور، وكان پوليكسينيس (Polyxenes) دوقًا نبيلا قتله هكتور أيضًا، وأخيرًا كان پالاميديس (Palamedes) محاربًا بارزًا وقائدًا مرموقًا كُتب له أن يخلف أجاممنون فى قيادة جيوش اليونان. وأما الوحش الذى يرمى بالقوس فكان كائنًا نصفه الأعلى من البشر والأسفل حصان، من نوع 'القنطروس' ، والاسم تعريب لكلمة (centaur) ولكن اسمه المعروف هو (sagittary) الذى يعنى حرفيا 'الرامى بالقوس' ، ويطلق اسمه (sagittarius) على برج من أبراج السماء ونشير له بالعربية باسم برج القوس. وقد تمكن ديوميد من قتل ذلك الوحش آخر الأمر. وشيكسبير يختار هذه الأسماء ويعيد ترتيبها حتى تلائم شعره الدرامى. ولم يكن فى يدى أن أختار أو أعيد الترتيب فالتزمت بالأصل مع ما فى ذلك من ثقل فى النطق العربى.

٩- ''كتمثـال العملاق'' فى الأصل (colossus-wise) والمقصـود مثل تمثال أپوللو البرونزى العـملاق الواقف بعرض ميناء جزيرة رودس (Rhodes) وكان من عجائب الدنيـا السبع قديمًا. والحربة فى يده يشار إليها بأنها لوح خشبى هائل.

١٦- نقلت الإرشاد المسرحى هنا من طبعـتى آردن وفولچر (٢٠٠٧) وإن كان بڤنجتون يقول إن إدخال جثمـان پاتروكلوس إلى المسرح غير مؤكـد، فقد يكون نسطور يصدر تعليـماته وحسب إلى بعض الجنود، ومع ذلك فهو يرجح دخول الجثمان.

١٨- ''المتوانى كسلحفاة'' فى الأصل ''المتوانى كالحلزون'' (snail-paced) ورأيت أن المثل المألوف لدينا فى العربية للبطء هو السلحفاة فـأتيت به واستبعدت 'الحلزون' لتصورى أنه غير مألوف، ولو أن الدكتورة هبة عارف تؤكد لى أنه أصبح مألوفًا.

٢٠- اسم الفرس جالاته (Galathe) من كاكستون وليدجيت.

٢٢- ''كالسرب مـن الأسماك'' الأصل (scaled schools) والتعـبيـر الإنجليزى كناية عن الأسـماك، والترجمة الحرفية لن تعنـى شيئًا لقارئ العربية ''أسراب ذوات الفلوس'' وكان هذا التعبير ونظيره (scaly crew) ''البحارة ذوات الفلوس'' (كناية عن الأسماك) يعـتبران من اللغة الخاصـة بالشعر (poetic diction) فى القـرن الثامن عـشر، وهى اللغـة التى ثار عليـها الشـعراء الرومـانسيـون (ورائدهم وليم وردزورث Wordsworth).

٢٣- ''الحوت النافث للماء'' هذا هو المقصود بالتـعبير الأصلى (belching whale) وليس المقصود أن الحوت يتجشأ، فالمعروف أن الحوت يتغذى على كائنات صغيرة تشبه الجمبرى (الروبيان/ القريدس) وتسمى (krill) وهو يبتلع قدرًا هائلاً منها فى الماء ثم يصفيها وينفث الماء الذى دخل معها من فمه على شكل نافورة، وعلى هذا نقلت الصورة.

٢٤-٢٥ اضطررت فى سبيل نقل الصورة بدقة إلى إعادة ترتيب أجزائها حتى تتضح.

٣٣- ''فرقة الزبانية'' (Myrmidons) انظر حواشى الشخصيات.

٣٦- ''بالدروع والسلاح'' فى الأصل (armed) التى تحمل الدلالتين فجئت بهما.

٣٩-٤٢ هذه السطور بالغة التعقـيد من حيث البناء، ويستخدم فيهـا يوليسيس حيلة 'العكس' البلاغية، ولكننى وضعت نقل المعنى نصب عينى، مـضحيًا ببعض خصائص البنـاء الإنجليزى فى سبيل نقل المراد.

٤٧- ''يا قاتل كل غلام'' المقصـود أن هكتور يقـتل الغلمـان (مثل 'باتروكلوس' الذى يعتـبر 'غلام' اخيليس) وفى ذلك ما فيه من خسة ونذالة.

الفصل الخامس - المشهد السادس

٤- ''أبغى تاديبه'' فى الأصل (I would correct him) وهذا هو المعنى المقصود.

٨- ''ثمنًا لجوادى'' انظر الحاشية على ٥/ ٥/ ١-٤ أعلاه.

١١- ''غنيمة حرب''فى الأصل (prize) والمقصود أنه يغنمه إذا أسره وطلب فيه فدية.

١٢- ''أرباب خداع يونانيين'' فى الأصل (cogging Greeks) انظر الحـاشية علـى ١/ ٣/ ٢٤٦ حيث الشرح لدلالة صفة اليونانى فى ذاتها.

١٥-٢١ هذا هو المشهد الذى يتفوق هكتور فيه على أخـيليس ويقرر ألا يقضى عليه بدافع الشهامة (ولو فى غير موضعها). وعلى المسرح يتبدى هذا فى الإرشادات المسرحية التى يضيفها كثير من المحررين عن سقوط السيف من يد أخيليس أو سقوطه على الأرض.

١٤- ''قسمًا باللهب الموقد. . .'' أى قسمًا بالشمس.

٢٥-٢٦ ''فليأسرنى إن شاء مـعه/ أو المجح فى تخليصه'' يوضح پامر (فى طبعة آردن الثانية ١٩٨٢) أن قلب الترتيب المتـوقع يمثل الحيلة البلاغية الـكلاسيكية (hysteron proteron) أى عكس الترتيب المنطقى، فالمعتاد أن يقول ''لابد أن أنجح فى تخليصه أو فليأسـرنى إن شاء معه'' . انظر الحاشية على ٥/ ٣/ ٩٦ أعلاه.

٢٧- (الإرشاد المسرحى) تقول مصادر شيكسبيـر إن ذلك اليونانى كان يلبس درعًا جميلاً محلىً باللالئ والزمرد والياقوت الأصفر، وإن هكتور بهرته هذه الأحجار الكريمة فأرادها لنفسه ''اشتهاء وطمعًا'' (انظر المقدمة).

٣٢- ''درعك'' فى الأصل (thy hide) والاسم الإنجليزى يعنى فى العادة جلد الحـيوان السميك، ولكن الدرع التى تُسلب من الخـصم المهـزوم كانت تسـمى (*spolia opima*) أى الغنيـمة الـسمـينة فى الحرب، وكلمة الغنيمة اللاتينية مشتقة من كلمة (*spolium*) وهو جلد الحيوان السميك، والواضح

أن الصورة القديمة مستمدة من تقاليد الصيد والقنص، حيث يفوز الصائد بغنيمة تتمثل فى فراء الحيوان أو جلده.

الفصل الخامس - المشهد السابع

هذا مشهد قصير ينحصر فى تعليمات أخيليس إلى زبانيته وينتهى بسطرين مقفيين.

٨- ''قد كتب القدر'' فى الأصل عبارة مبنية للمجهول (It is decreed) وعادة ما يكون هذا معناها، ولكن بعض الشراح يقولون إنها قد تعنى ''قررت أنا'' أى إن أخيليس يمثل القدر الذى يملى المصائر. ولكننى أخذت بالمعنى المعتاد.

الفصل الخامس - المشهد الثامن

هذا مشهد قصير آخر تكاد تنحصر دلالته فى رمزيته، إذ إن وصف ثيرستيس للقتال يبلور كل ما كان يقول به من انحطاط الطالب والمطلوب، أى المهاجم والمدافع، و وخاصة فكرة 'الأنغال' أى أبناء السفاح فى العالم القديم، وهى التى اعتمد عليها بعض النقاد المحدثين فى دحض القول بسلاسل أنساب تثبت النقاء لسلالات الناس فى 'الدولة الأمة' ، ومن ثم فى دحض الأسس القديمة للقومية، وهو ما يناقشه ناقد معاصر فى دراسة حديثة باللغة الأهمية (انظر المقدمة ص ١٣٥ وما بعدها).

٢- ''ملك اسبرطة'' أى منيلاوس، وربما كان التعبير يشير إلى الخصال التى اشتهر بها أهل اسبرطة، مثل التقشف والاقتضاب فى الحديث، ومن ثم فهو يشير إلى ما يبدو لنا من تصوير تلك الشخصية فى المسرحية، فهو رجل لا يكاد يقول شيئًا ويبدو لذلك متقشفًا.

٣- ''نبت له قرنان'' أى أصبح ديوثًا، وفى السطر إشارة إلى ''الثور'' أى إلى صاحب القرنين.

٣- ''رجحت كفة الثور'' فى الأصل (the bull has the game) وهذا هو المعنى المقصود.

١٠- ''لا يعض الدب دبًّا آخر'' هذا مثل شعبى يقوم على عقيدة فاسدة، ويرجع فى نهاية الأمر إلى چوڤينال (Juvenal) الذى يقول فى هجائياته:

(Saevis inter se convenit ursis)

ومعناه ''تحيا الدببة الوحشية فى توافق ما بينها'' وقد أدى قوله هذا إلى أمثال شعبية أخرى مثل ''لا يأكل الذئب لحم الذئب'' واذكر مثلاً لاتينيًا آخر يفيد أن الكلب لا يأكل لحم الكلب، وترد إشارة إلى هذه الفكرة فى ضجة فارغة ٣/ ٢/ ٦٩ (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩) حين يقول كلوديو ''وهكذا فلن يشتبك الدب مع الدبة فى صراع حين يلتقيان'' ويقصد بهما بينديك وبياتريس..

١٢- ''يثير غضب الأرباب'' فى الأصل (he tempts judgment) والتعبير مشابه لقولنا اليوم (Do not tempt fate) بمعنى التعبير العامى ''ما تفولّش'' أى بالفصحى لا تغرى القدر بأن ينقلب عليك أو علينا! وذلك عندما يذكر المرء شيئًا يتوقعه أو يتمناه فينصحه صاحبه بألاّ يستبق قدره فربما غضب القدر بسبب ذلك فانقلب عليه!

١٢-١٣ ''يخرج'' مكررة لأن كلا منهما يخرج من باب يختلف عن باب صاحبه.

الفصل الخامس - المشهد التاسع

هذا المشهد يجمع بين خسة هكتور الذى قتل اليونانى طمعًا فى درعه الجميل، متنكرًا بذلك لمبادئه فى الحرب، وخسة أخيليس الذى يستبيح قتل هكتور الأعزل عن السلاح، متنكرًا بذلك لكل ما سمعناه عن الشرف والنبل فى القتال على طول المسرحية، و'عفن الباطن' الذى يبدأ به هكتور حديثه يصبح إشارة رمزية إلى 'عفن الباطن' (نفسيًا) عند الطرفين، وتناقض عفن الباطن مع جمال الظاهر طباق مأثور فى الأمثال الشعبية ''المظهرُ جذابٌ والمخبرُ عَفَنٌ تالفٌ'' .

٤- يضع سيفه جانبًا ويبدأ فى خلع دروعه: الإرشاد المسرحى من طبعة فولجر. وأما دخول أخيليس مع زبانيته فمنصوص عليه فى جميع الطبعات.

٦- ''اللاهث يسرع'' الأصل (comes breathing) هذا هو المعنى الذى تنقله الصورة، فأحببت الإيضاح بكلمة 'يسرع' بدلاً من 'يأتى' ، وكان من الممكن استعمالها دون إخلال بالوزن.

٧- '' هبوط'' فى الأصل (vail) هذا هو المعنى، وينص معجم أوكسفورد الكبير على أن الكلمة لم تستخدم اسمًا إلا فى هذه العبارة، فمعناها القديم هو 'يهبط' .

٧ - ٨ لاحظ آن السطرين مقفيان.

٩- "يا يونانى" انظر الحاشـية على ١/٣/٢٤٦ و٥/٦/١٢ حيث أتحدث عن دلالة الكلمـة على الخداع والمخاتلة.

١٣- "صيحوا وبأعلى صوت هدار" فى الأصل (cry all you amain) ولما كانت كلمة (amain) فى موقع الحال وتفيد التـعبير الشائع (with might and main) وهو الذى ما زلنا نستعـمله، ويعتبر من مصطلح اللغة الذى يتـضمن مزدوجًا اسـميًّا (binomial) اضطررت إلى تبيان المعنى بلفظتين تضمنان نقله كاملاً، وأما كلمة (amain) نفسها فـهى اليوم مهجورة، وكانت تعـتبر من الكلمات الشعرية (poetic diction) التى شـاعت فى القرن الثـامن عشـر وهاجمـها وردزوورث أولاً، ثم استخدم بعضها فيما بعد ومنها هذه الكلمة.

١٣ - ١٤ لاحظ أن السطرين مقفيان.

٢٠- "لكن اللقمـة كانت سائغة أرضـته" فى الأصل: (Pleased with this dainty bait) والمقصود أنها لم تكن وجبة دسمة بل تصبيرة لذيذة وحسب. لاحظ صور الطعام المتكررة.

١٩-٢٠ لاحظ أن السطرين مقفيان.

٢١- مصـير هكتور يشبـه ما جاء فى هومـيروس الذى يقول إن إخيليـس أمر بربط جثمـان هكتور فى عربته. ولـكن بعض الشراح يقولون إن الصيـاغة أقرب إلى ما جـاء عند كاكستون وليـدجيت عن مقـتل طرويلوس على يد أخيليـس الذى أمر بربط الجثـمان إلى ذيل حـصانه. ولاحظ أنه يخـتتم المشهد بسطرين مقفيين.

الفصل الخامس - المشهد العاشر

٤- "يقولون" فى الأصل (The bruit is) (وتنطق الكلمة بروت) وتعنى الصياح والشـائعة معًا، ولما كانت الكلمة الأولى قد وردت فى السطر الأول "الصيحات" (Shout) اكتفيت هنا بالمعنى المكمل لها.

٥ - ٦ السطران مقفيان.

٧ - ١٠ كلام أجاممنون كله مُقفىً، وإن تفاوتت أطوال الأبيات.

٧ - "فلنتمهل فى السير الآن" الأصل يقول (March patiently along).

٨- ''فى خيمتنا'' يستعمل أجاممنون ضمير الجمع الملكى.

٩- ''بمقتل هكتور'' فى الأصل (in his death) فأتيت بالاسم بدلاً من الضمير، إيضاحًا للمقصود.

١٠- ''الحرب الطاحنة'' فى الأصل (sharp wars) فترجمت المقصود، والصفة لا خلاف عليها، فأما استعمال الجمع فى الإشارة إلى الحرب المفردة فشائع فى شيكسبير، وانظر العبرة بالخاتمة. ٢/ ١/ ٢٥-٢٦، وأيضًا ٢/ ٣/ ٢٦٨ و٢/ ٣/ ٢٧٢ حيث يرد الجمع والمفرد فى مكانين متقاربين ويشيران معًا إلى المفرد لا إلى الجمع. وقد أرجع بعض الشراح استعمال الجمع إلى خطأ طباعى، ولكننى أستبعد ذلك ما دامت النصوص الأولى للمسرحية تورده وما دام يرد فى نصوص شيكسبيرية أخرى.

الفصل الخامس - المشهد الحادى عشر

٢- ''لا يرجع احد للمنزل'' أتبع هنا طبعة آردن التى تأخذ مع طبعة فولجر (٢٠٠٧) وطبعة سيجنت (٢٠٠٢) بقراءة الفوليو (١٦٢٣) ولكن طبعة أوكسفورد (١٩٨٢) وطبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٣) تأخذان بقراءة الكوارتو (١٦٠٩) وتنسبان هذا السطر إلى طرويلوس. ويدافع ميور (فى أكسفورد) عن اختياره قائلاً إن مدخل طرويلوس بهذا السطر يزيده فاعلية، كما يدافع دوسون عن نسبة السطر إلى طرويلوس قائلاً إنه من الأفضل لهم أن يبيتوا فى الميدان ما دامت العودة إلى طروادة تعنى إخبار والده الملك بريام بمقتل هكتور الصنديد، كما يلمح إلى ذلك فى السطرين ١٥-١٧ من حديثه هنا، وكلام ميور ودوسون مقنع، والقراءتان مقبولتان، ولكننى آخذ بما جاء فى طبعة آردن لأنها تتبع طبعة الفوليو المنقحة، فالراجح أن شيكسبير عاد إلى مسرحيته قبل نشرها فعدل فيها، ورأى أن يجعل مدخل طرويلوس داويًا من كلمتين اثنتين هما ''هكتور قتل!'' (Hector is slain) وما دام هذا تنقيح المؤلف فلم لا آخذ به؟

٢- ''فلنتحمل برد الليل إلى صبح الغد'' هذا هو الشرح الذى يورده معجم أوكسفورد الكبير لتعبير (starve we out the night) (OED v. 5b) ولا تشرحه طبعة آردن باعتباره واضحًا مادام منصوصًا عليه فى المعجم الذى يستشهد بهذا السطر نفسه، ولكن دوسون يقول إن السطر، على الأرجح، ترجمة إنجليزية للعبارة اللاتينية الموروثة من العصور الوسطى (*famare noctem*) والتى تعنى أن نهزم الليل أو نُرهقه بالسهر حتى الصباح، فيما يشبه صلاة الليل التى نعبر عنها فى العربية

بعبارة "قيام الليل" . وعلى وجاهة هذا الرأى فقد اخترت ما يقول به المعجم، وإن كانت طبعة فولچر تأتى بالمعنيين وتترك للقارئ الاختيار بينهما.

١٠- "اقلقت" فى الأصل (discomfort) يقول بقنجتون إن المعنى هو "إنك بذلك تثبط عزيمة الجيش" ، ولكننى أرى أن الكلمة تفيد عكس معنى (comfort) أى يُسَرِّى عن أو يجلب الطمأنينة، وما عكس الاطمئنان إلا القلق.

١٩- "وتحيل عذارانا والزوجات عيونًا وينابيع دموع لا تنضب" الأصل

(Make wells and Niobes of the maids and wives)

فأما العيون فهى عيون الماء التى تفيض بالدمع بدلاً من الماء، وأما "نيوبى" فهى امرأة تقول الأساطير إنها كانت تتفاخر بأبنائها الستة (أو السبعة فى بعض الروايات) وبناتها الست (أو السبع) وتقول بأن كثرة من أنجبتهم تجعلها أفضل من 'لاتونا' (Latona) التى لم تنجب إلا أبوللو وديانا. وعقابًا على ذلك التفاخر الذى كان يعتبر إلحادًا أُرغمت على أن تشهد مقتل جميع أطفالها بسهام الربَّين المذكورين. وبعدها مُسخت حجرًا تفيض منه دموع لا تنضب أبدًا. (اوفيد، مسخ الكائنات، ٦/ ٢٧٣-٣١٢). وفضلت أنا أن آتى بالصورة من دون ذكر ' نيوبى' التى لا تعنى الكثير لمعظم قراء العربية.

٢١-٢٢ نبرة هذين السطرين تتضمن حسمًا وقطعًا يؤيد ما قال به بعض المحررين من أن المسرحية كانت تنتهى بعدهما.

٢٥- " تايتان" (Titan) أى هيليوس (Helios) رب الشمس، أو والده هايبيريون (Hyperion) وهو أحد التيتان الذى يعتبر أيضًا ربًّا للشمس.

٢٧- "يا رعديد" أى أخيليس. فطرويلوس يعتبره كذلك بسبب ربطه جثمان هكتور بذيل حصانه أو بسبب أسلوب قتله هكتور (إن كان قد أطلعه أحد عليه).

٢٩- "عفاريت" فى الأصل (goblins) أى شياطين، ولكننى ترجمت المعنى الأول والشائع للكلمة.

٣٠-٣١ يختتم طرويلوس خطبته بسطرين مقفيين.

٣٥- "عظامى الموجوعة" الإيحاء هنا بمرض الزهرى. انظر "وجع العظام النابولى" (٢/ ٣/ ١٧) والحاشية على هذا التعبير أعلاه.

٣٧- "يا خونة" (traitors) بعض المحررين يتبعون 'تصحيح' كريج (Craig) لهذه الكلمة فى طبعته للمسرحية عام ١٩٠٦ إلى (traders) وأحدثهم سلتزر فى طبعة سيجنت (١٩٦٣-٢٠٠٢) ولكن بانداروس يقول كلامًا مفهومًا فالقوادون والخونة يقومون بأفعال يطلبها غيرهم ثم إذا بالفئتين موضع احتقار من الجميع، ولا يكادون ينالون ما يتصورونه الجزاء الوفاق بسبب نفاق الناس! ولم أجد 'للتصحيح' معنى فاتبعت ما جاءت به الطبعات الملتزمة بالنص الأصلى.

٣٩- "شاعر" الاصل يقول "ألم ينظم أحد نظمًا فى هذا المعنى؟" ولما كان الغالب فى العربية أن يشار إلى الشعر بتعبير النظم، أتيت بلفظ الشعر.

٤١- "النحلة الطنانة" فى الأصل (humble-bee) والمقصود (bumblebee).

٤١-٤٤ المقصود من الأبيات الأربعة، فيما يظهر، أن العشاق يسعدهم القواد الذى يجمع بينهم، وذلك حتى يكون الوصال وما يتلوه من إحساس بخيبة الأمل (وهو الذى يومئ إليه بانداروس فى تعبير نفاد الشهد) وعندها يتنكر العشاق لمن ساعدوهم على نوال المراد.

٤٥-٤٦ شرحت المراد فى ترجمة هذين السطرين المنثورين.

٤٧- "أعضاء نقابة باندوراس" فى الأصل (Panders' hall) وكانت كلمة (hall) توازى (guilds) أى روابط أصحاب المهنة أو الحرفة، وهى التى نسميها اليوم النقابات.

٥٠- "العظم الموجع" انظر ٣٥ عاليه.

٥١- شرحت معنى عبارة (hold-door trade) فى الترجمة.

٥٥- " عاهرة" فى الأصل (goose of Winchester) وسبب التسمية أن مواخير ساوثوورك (Southwark) أى المنطقة التى يوجد فيها مسرح الجلوب وغيره من المسارح، كانت تخضع للولاية القضائية لأسقف وينشستر، وهكذا فإن باندراوس يقول إنه يخشى وجود بعض المومسات بين أفراد الجمهور، ومن ثم فلابد أن يعترضن على هجومه على القوادين، وعلى كلماته اللاذعة.

٥٦- "بالحمام الساخن" كل معالجة بالبخار الساخن الذى يؤدى إلى إفراز العرق، وهو ما يخفف من آلام الجسم.

٥٧- "أورثكم أمراضى" (bequeath you my diseases) لاحظ أنه لا يعفى الجمهور من كل ما ابتلى به ويشرك الجمهور فى الحدث، وهو ما يسهم فى الإحساس بآنية الحدث، كما شرحت فى المقدمة.

قائمة ببليوغرافية

تتضمن أسماء الكتب والدراسات الأجنبية ومؤلفيها

المشار إليها في المتن

أولاً - طبعات المسرحية

Troilus and Cressida, The Arden Shakespeare, ed. David Bevington, 1998 (2006).

Troilus and Cressida, The Oxford Shakespeare, ed. Kenneth Muir, 1982 (1998).

Troilus and Cressida, The Signet Classic Shakespeare, ed. Daniel Seltzer, 2002.

Troilus and Cressida, The New Cambridge Shakespeare, ed. Anthony Dawson, 2003.

Troilus and Cressida, The Folger Shakespeare Library, ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine, 2007.

ثانياً - الدراسات والكتب

Adams, C. Howard. "What Cressida Is", in *Sexuality and Politics in Renaissance Drama*, ed. Carole Levine and Karen Robertson (Lewiston, N.Y., 1991), pp. 73-83.

Adamson, Jane. '*Troilus and Cressida*', Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (Brighton, 1987).

Adelman, Janet. '"This Is and Is Not Cressida": The Characterization of Cressida', in *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, ed. Shirley Nelson Garner,

Claire Kehane and Madelon Sprengnether (Ithaca, N.Y., 1985), pp. 119-141.

Apfelbaum, Roger. *Shakespeare's Troilus and Cressida: Textual Problems and Performance Solutions*. (Newark, University of Delaware Press, 2004).

Aronson, Alex. 'Appetite', in *Psyche and Symbol in Shakespeare* (Bloomington, Ind., 1972), pp. 64-93.

Asp, Caroline. 'In Defense of Cressida', *Studies in Philology*, 74 (1977), pp. 406-417.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination, Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, Tex., 1986).

Barfoot, C.C. 'Troilus and Cressida: "Praise us as we are tasted"', *Shakespeare Quarterly*, 39 (1988), pp. 45-57.

Barker, Simon, ed. *Shakespeare's Problem Play : All's Well That Ends Well, Measure for Measure, Troilus and Cressida*, New Casebooks, 2005.

Bayley, John. 'Time and the Trojans', *Essays in Criticism*, 25 (1975), pp. 55-73.

Bednarz, James. 'Shakespeare's Purge of Jonson: The Literary Context of *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Studies*, 21 (1993), pp. 175-212.

Berger, Harry, Jr., '*Troilus and Cressida*: The Observer as Basilisk', *Comparative Drama*, 2 (1968), pp. 122-136.

Bernhardt, W.W. 'Shakespeare's *Troilus and Cressida* and Dryden's

Truth Found Too Late', *Shakespeare Quarterly*, 20 (1969), pp. 129-141.

Berry, Ralph. *Changing Styles in Shakespeare*, (1981).

Bethell, S.L. *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Durham, N.C., 1944).

Bloom, Harold. *Shakespeare and the Invention of the Human,* 1998.

Boas, Frederick S. *Shakespeare and His Predecessors* (1896, rpt. New York, 1968).

Bowen, Barbara E. *Gender in the Theater of War: Shakespeare's 'Troilus and Cressida'* (New York and London, 1993).

Bowen, Barbara E. '*Troilus and Cressida* on the Stage' in *Troilus and Cressida*, and Daniel Seltzer, The Signet Classic Shakespeare (New York, rev. 1988), pp. 265-287.

Bradbrook, M.C. 'What Shakespeare Did to Chaucer's *Troilus and Criseyde*', *Shakespeare Quarterly*, 9, (1958), pp. 311-319.

Briggs, John Channing. 'Chapman's *Seaven Bookes of the Iliades*: Mirror to Essex', *Studies in English Literature*, 21 (1981), pp. 59-73.

Brower, Reuben A. *Hero and Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition* (Oxford, 1971), pp. 239-276.

Bruster, Douglas. '"The Alteration of Men": *Troilus and Cressida*, Troynovant and Trade', in *Drama and the Market in the Age of Shakespeare* (Cambridge, 1992), pp. 97-117.

Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 volumes (1957-1975), Vol. 6.

Campbell, Oscar James. *Comicall Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida* (San Marino, Cal.. 1938).

Charnes, Linda. '"So Unsecret to Ourselves": Notorious Identity and the Material Subject in *Troilus and Cressida*'. In *Notorious Identity: Materializing the Subject in Shakespeare* (Cambridge, Mars. 1993), pp. 70-102.

Clarke, Larry R. '"Mars His Heart Inflam'd with Venus": Ideology and Eros in Shakespeare's *Troilus and Cressida,' Modern Language Quarterly*, 50 (1989), 209-226.

Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots* (Princeton, 1976).

Cole, Douglas. 'Myth and Anti-myth: The Case of *Troilus and Cressida', Shakespeare Quarterly*, 31 (1970), 76-84.

Colie, Rosalie L. *Shakespeare's Living Art* (Princeton, 1974).

Cook, Carol. 'Unbodied figures of Desire', *Educational Theatre Journal*, 38 (1986); rpt. In *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case (Baltimore, 1990), 177-197.

Daniels, F. Quinland. 'Order and Confusion in *Troilus and Cressida* I-iii', *Shakespeare Quarterly*, 12 (1961), pp. 285-291.

Danson, Lawrence. *Tragic Alphabet: Shakespeare's Drama of Language* (New Haven, 1974), pp. 68-96.

Dusinberre, Juliet. '*Troilus and Cressida* and the Definition of Beauty', *Shakespeare Survey*, 36 (1983), pp. 85-95.

Eagleton, Terry. *Shakespeare and Society: Critical Essays in Shakespearean Drama* (1967).

Eagleton, Terry. *An Introduction to Literary Theory*, 2nd edn. (Oxford, 1996).

Ellis-Fermor, Una. '"Discord in the Spheres": The Universe of *Troilus and Cressida*', in *The Frontiers of Drama*, 2nd edn. (1946), 56-76.

Elton, William. 'Shakespeare's Ulysses and the Problem of Value', *Shakespeare Studies*, 2 (1966), pp. 95-111.

Engle, Lars. *Shakespeare and Pragmatism: Market of His Time* (Chicago, 1993), pp. 147-163.

Everett, Barbara. 'The Inaction of *Troilus and Cressida*', *Essays in Criticism*, 32 (1982), pp. 119-139.

Franham, Willard. 'Troilus in Shapes of Infinite Desire', *Shakespeare Quarterly*, 15, 2 (1962), pp. 257-264.

Fineman, Joel. 'Fratricide and Cuckoldry: Shakespeare's Doubles', in Schwartz & Kahn, eds. *Representing Shakespeare*, 70-109.

Fly, Richard D. '"Suited in Like Conditions as Our Argument": Imitative Form in Shakespeare's *Troilus and Cressida*', *Studies in English Literature*, 15 (1975), pp. 273-292.

Foakes, R.A. *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays: From Satire to Celebration* (1971).

Foakes, R.A. '*Troilus and Cressida* Reconsidered', *University of Toronto Quarterly*, 32 (1962-1963), 142-154.

Freund, Elizabeth. '"Ariachne's broken Woof": the Rhetoric of Citation in *Troilus and Cressida*,' in Parker & Hartman, eds., *Shakespeare and the Question of Theory*, pp. 19-36.

Frye, Northrop. *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy* (Toronto, 1967).

Frye, Northrop. *The Myth of Deliverance: Reflections on Shakespeare's Problem Comedies* (Toronto, 1983).

Garber, Marjorie. *Coming of Age in Shakespeare* (1981).

Gérard, Albert. 'Meaning and Structure in *Troilus and Cressida'*, *English Studies* (Amsterdam), 40 (1959), pp. 144-157.

Girard, René. 'The Politics of Desire: *Troilus and Cressida'*, in Parker & Hartman, eds. *Shakespeare and the Question of Theory*, pp. 188-209.

Grady, Hugh. '"Mad Idolatry": Commodification and Reification in *Troilus and Cressida*"; in *Shakespeare's Universal Wolf: Postmodernist Studies in Early Modern Reification*, Oxford, (1996), pp. 58-94.

Greene, Gayle. 'Shakespeare's Cressida: "A Kind of Self"', in Lenz et al., eds, *The Woman's Part*, pp. 133-149.

Greenfield, Matthew. 'Fragments of Nationalism in *Troilus and Cressida'*, *Shakespeare Quarterly*, 15 (2) (Winter 2000), pp. 181-200.

Grudin, Robert. 'The Soul of State: Ulyssean Irony in *Troilus and Cressida'*, *Anglia*, 93 (1975), pp. 55-69.

Harris, Jonathan Gil. "Canker / Serpego and Value: Gerard Malynes, *Troilus and Cressida*", being Ch. 4 of *Sick Economies: Drama, Mercantilism and Disease in Shakespeare's England*, pp. 38-107, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Harris, Jonathan. "'*Troilus and Cressida*': A Modern Perspective", in The Folger edn. 2007 (pp. 303-314).

Harris, Sharon M. 'Feminism and Shakespeare's Cressida: "If I be false ."', *Women's Studies*, 18 (1990), pp. 65-82.

Honigmann, E.A.J. 'The Date and Revision of *Troilus and Cressida*', in *Textual Criticism and Literary Interpretation*, ed. Jerome J. McGann (Chicago, 1985), pp. 38-54.

Honigmann, E.A.J. 'Shakespeare Suppressed: The Unfortunate History of *Troilus and Cressida*', in *Myriad-minded Shakespeare: Essays, Chiefly on the Tragedies and Problem Comedies* (New York, 1989), pp. 112-129.

Hulme, Hilda M. *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (1962).

Hunt, Maurice. 'Shakespeare's *Troilus and Cressida'* and Christian Epistemology', *Christianity and Literature*, 42, 2 (1993), pp. 243-260.

Hyland, Peter. 'Legitimacy in Interpretation: The Bastard Voice in *Troilus and Cressida', Mosaic*, 26 (1993), pp. 1-13.

Hyland, Peter. '*Troilus and Cressida*', Penguin Critical Studies (Harmondsworth, 1989).

Jagendorf, Zvi. 'All against One in *Troilus and Cressida', English*, 31 (1932), pp. 199-210.

James, Heather. "'Tricks we play on the dead": Making History in *Troilus and Cressida*', in Shakespeare's *Troy: Drama, Politics and the Translation of Empire* (Cambridge, 1997), pp. 83-118.

Jamieson, Michael. 'The Problem Plays, 1920-1970: A Retrospect', *Skakespeare Studies*, 25 (1972), 1-10.

Kauffman, R.J. 'Ceremonies for Chaos: The Status of *Troilus and Cressida*', *English Literary History*, 32, 2 (1965), pp. 139-159.

Kaula, David. 'Will and Reason in *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Quarterly*, 12 (1961), pp. 270-283.

Kendall, Paul M. 'Inaction and Ambivalence in *Troilus and Cressida*' in *English Studies in Honour of James Southall Wilson*, ed. Fredson Bowers (Charlottesville, Va., 1951), pp. 131-145.

Kernan, Alvin. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance* (New Haven, 1959).

Kimborough, Robert. *Shakespeare's Troilus and Cressida and Its Setting* (Cambridge, Mass., 1964).

Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire* (Oxford, 1930).

Kott, Jan. '*Troilus and Cressida* - Amazing and Modern', in *Shakespeare Our Contemporary*, trans. Boleslow Taborski (1964), pp. 75-83.

Lawrence, William Witherle. *Shakespeare's Problem Comedies*, 2nd edn. (New York, 1960).

Leech, Clifford. 'Shakespeare's Greeks', *Stratford Papers on Shakespeare 1963*, ed. B.W. Jackson (Toronto, 1964), 1-20.

Lenz, Carolyn Ruth Swift, Gayle Greene and Carol Thomas Neely, eds. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (Urbana, Ill., 1980).

Levine, Laura. '*Troilus and Cressida* and the Politics of Rage', in *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization* (Cambridge, 1994), pp. 26-43.

Lynch, Stephen J. 'Shakespeare's Cressida: "A Woman of Quick Sense"', *Philological Quarterly*, 63 (1984), pp. 337-368.

Lynch, Stephen J. 'Hector and the Theme of Honour in *Troilus and Cressida*', *Upstart Crow*, 7 (1987), pp. 68-79.

McAlindon, T. 'Language, Style and Meaning in *Troilus and Cressida*', *PMLA*, 84 (1969), pp. 24-43.

Mallin, Eric S. 'Emulous Factions and the Collapse of Chivalry: *Troilus and Cressida*', *Representations*, 29, (1990), pp. 149-179; rpt, in *Inscribing the Time: Shakespeare and the End of Elizabethan England* (Berkeley, 1995), pp. 25-61.

Mann, Jill. 'Shakespeare and Chaucer: "What is Criseyde Worth?"', *Cambridge Quarterly*, 18 (1989), pp. 109-128.

Martin, Priscilla, ed. *Shakespeare's 'Troilus and Cressida': A Casebook* (1976).

Mead, Stephen X. '"Thou art chang'd": Public Value and Personal Identity in *Troilus and Cressida*', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 22, (1992), pp. 237-259.

Meyer, George Wilbur. 'Order out of Chaos in Shakespeare's *Troilus and Cressida*', *Tulane Studies in English*, 4 (1954), pp. 45-56.

Miller, J. Hillis. 'Ariachne's Broken Woof', *Georgia Review*, 31 (1977), pp. 44-60.

Montrose, Louis Adrian. '"Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture', *Representations*, 2 (Spring 1983), pp. 61-94.

Muir, Kenneth. '*Troilus and Cressida*', *Shakespeare Studies*, 8 (1955), pp. 28-39.

Norbrook, David. 'Rhetoric, Ideology and the Elizabethan World Picture', in *Renaissance Rhetoric*, ed. Peter Mack (1994), pp. 140-164.

Nowottny, Winifred M.T. '"Opinion" and "Value" in *Troilus and Cressida*', *Essays in Criticism*, 4 (1954), pp. 282-296.

Oates, Joyce Carol. 'The Ambiguity of *Troilus and Cressida*', *Shakespeare's Quarterly*, 17 (1966), pp. 141-150.

O'Rourke, James. '"Rule in Unity" and Otherwise: Love and Sex in *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Quarterly*, 43, (1992), pp. 139-158.

Parker, Patricia and Geoffrey Hartman, eds, *Shakespeare and the Question of Theory*, 1985.

Potter, A.M. '*Troilus and Cressida*: Deconstructing the Middle Ages?' *Theoria*, 72 (1988), pp. 23-35.

Richards, I.A. '*Troilus and Cressida* and Plato' *Hudson Review*, 1 (1948), pp. 362-376; rpt. In *Speculative Instruments* (Chicago, 1955).

Rossiter, A.P. *Angel With Horns and Other Shakespeare Lectures*, ed. Graham Storey (1961), pp. 129-151.

Rubin, Gayle. 'The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex', in *Towards an Anthropology of Women*, ed. Rayna P. Reita (New York, 1975), 157-210.

Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of 'Julius Caesar', 'Measure for Measure', 'Antony and Cleopatra'* (1963).

Schlegel, August Wilhelm Von. *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1808; trans. into English by John Black, 1815, 2nd edn. Rev. A.J. Morrison, 1889) Cited in Martin's *Case Studies*, 1976.

Schwartz, Murray M. and Kahn, Coppélia eds. *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays* (Baltimore, 1980).

Sedwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, 1985).

Seltzer, Daniel, ed., *Troilus and Cressida*, The Signet Classic Shakespeare (New York, 1963, rev. 1988, with supplements 2002), For the 'Introduction'.

Shalvi, Alice. '"Honor" in *Troilus and Cressida*', *Studies in English Literature*, 5 (1965), pp. 283-302.

Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Chicago, 1991).

Smith, Joyce Oates. "Essence and Existence in Shakespeare's *Troilus and Cressida*", *Philological Quarterly*, 46 (1967), 167-185. (Same person as Oates above).

Soellner, Rolf. '*Troilus and Cressida*: Fragmenting a Divided Self', in *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge* (Columbus, Oh., 1972), pp. 195-214.

Soellner, Rolf. 'Prudence and the Price of Helen: The Debate of the Trojans in *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Quarterly*, 20 (1969), pp. 255-263.

Southall, Raymond. '*Troilus and Cressida* and the Spirit of Capitalism', in *Shakespeare in a Changing World*, ed. Arnold Kettle (1964), pp. 217-232.

Spear, Gary. 'Shakespeare's "Manly" Parts: Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Quarterly*, 44 (1993), pp. 409-422.

Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man* (New York and Cambridge, 1943).

Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge, 1935).

Stamm, Rudolf. 'The Glass of Pandar's Praise: The Word-Scenery, Mirror Passages and Reported Scenes in Shakespeare's *Troilus and Cressida*', *Essays and Studies*, n.s. 17 (1964), pp. 55-77.

Stein, Arnold. '*Troilus and Cressida*: The Disjunctive Imagination', *English Literary History*, 36 (1967), pp. 145-167.

Swinburue, Algernon C. *A Study of Shakespeare* (1880) rpt. New York, 1965) Cited in Martin's *Case Studies*, 1976.

Thomas, Vivian. *The Moral Universe of Shakespeare's Problem Plays* (Totowa, N.J., 1987), pp. 81-139.

Thompson, Ann and John O. *Shakespeare: Meaning and Metaphor* (Iowa City, 1987).

Thompson, J.A.K. *Shakespeare and the Classics* (1952).

Tillyard, E.M.W. *Shakespeare Problem Plays*, 1950 (1971), pp. 33-88.

Ure, Peter. *William Shakespeare: The Problem Plays* (1964).

Van Doren, Mark. *Shakespeare* (New York, 1939), pp. 172-178.

Walker, Alice, ed. *Troilus and Cressida*. The Cambridge New Shakespeare (Cambridge, 1957)

Wheeler, Richard P. *Shakespeare's Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn* (Berkeley, 1981).

Williams, Gordon. *Shakespeare, Sex and the Print Revolution*, 1996.

Yachnin, Paul. '"The Perfection of Ten": Populuxe Art and Artisanal Value in *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly* (56), 2005, pp. 306-327.

Yoder, Audrey. *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal* (New York, 1947).

Yoder, R.A. '"Sons and Daughters of the Game": An Essay on Shakespeare's *Troilus and Cressida*', *Shakespeare Survey*, 25 (1972), pp. 11-25.

Zimmerman, Susan, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage* (New York and London, 1992).

للمترجم

أ - مؤلفات بالعربية :

١ - فى النقد واللغة :

النقد التحليلى	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
فن الكوميديا	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نفد). الطبعة الثانية - مكتبة الأسرة ١٩٩٩ (نفد).
الأدب وفنونه	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثالثة - مكتبة الأسرة.
المسرح والشعر	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نفد) .
فن الترجمة	* (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٣ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) ط ٨ (٢٠٠٤) - الطبعة التاسعة - ٢٠٠٦ .
فى الأدب والحياة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية	* ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
المصطلحات الأدبية الحديثة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦- (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان. (ط ٣ - ٢٠٠٢) (ط٤ - ٢٠٠٤).
الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	* (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط٢ - ٢٠٠٢).

مرشد المترجم * (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) - ٢٠٠٠ - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٦.

نظرية الترجمة الحديثة * (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

ميت حلاوة * (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤.

السجين والسجان * (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .

البر الغربي * (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب.

المجاذيب * مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب.

الغربان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .

جاسوس في قصر السلطان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح في عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .

رحلة التنوير * (مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

ليلة الذهب * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .

حلاوة يونس * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .

السادة الرعاع * (مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .

الدرويش والغازية * (مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .

أصداء الصمت * ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .

واحات العمر * سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .

واحات الغربة * سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .

واحات مصرية * سيرة أدبية ٢٠٠٠ هيئة الكتاب .

حورية أطلس * ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .

حكايات من الواحات * سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .

الجزيرة الخضراء * رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .

طوق نجاة * ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

حكاية معزة * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ - مترجمات إلى العربية :

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق * القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نفد) .
حول مائدة المعرفة * القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نفد) .
درايدن والشعر المسرحى * (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى * الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون) * الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد) .
الفردوس المفقود * الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير) * (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)
تاجر البندقية (شيكسبير) * ١٩٨٨ هيئة الكتاب- (ط ٢ - ٢٠٠١، ط ٣ - ٢٠٠٨، ط ٣ - ٢٠١٠).
عيد ميلاد جديد (أليكس هيلى) * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير) * ١٩٩١ - هيئة الكتاب .(ط ٢ - ٢٠٠٩)
حلم ليلة صيف (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ (ط ٢ - ٢٠٠٨).
هنرى الثامن (شيكسبير) * هيئة الكتاب ١٩٩٨ .(ط ٢ - ٢٠٠٩).
سيرة النبى محمد ﷺ * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر).
مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير) * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
معارك فى سبيل الإله * (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر).

أين الخطأ ؟	*	برنارد لويس، دار سطور ٢٠٠١ .
مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث	*	مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
الفردوس المفقود	*	(الملحمة الكاملة): هيئة الكتاب ٢٠٠٢.
دون چوان	*	ملحمة شعرية للشاعر لورد بايرون ٢٠٠٣ هيئة الكتاب.
العاصفة	*	مسرحية شيكسبير ٢٠٠٤ هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة) .
هاملت	*	شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
عطيل	*	شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .
تغطية الإسلام	*	إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٥ .(ط٢-٢٠٠٦، ط٣-٢٠٠٨).
مكبث	*	شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .
المثقف والسلطة	*	إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦ .(ط٢ - ٢٠٠٧).
الاستشراق	*	إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦ .(ط٢ - ٢٠٠٨).
مملكة كنسوكى	*	مايكل موربورجو، دار البلسم ٢٠٠٦
العين بالعين	*	إيان وليم ميلر، دار سطور ٢٠٠٦
عشر مسرحيات	*	هارولد پنتر، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧.
الليلة الثانية عشرة	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
أنطونيو وكليوباترا	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
هليوبوليس: مدينة الشمس تولد من جديد	*	أجنيسكا دوبروفولسكا وياروسلاف دوبروفولسكى هيئة الكتاب، ٢٠٠٨.
زوجتان مرحتان من وندسور	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
مداخلات آراء حرة فى السياسة الأمريكية	*	نعوم تشومسكى ٢٠٠٧
الملك ريتشارد الثالث	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٨
ضجة فارغة	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
العبرة بالخاتمة	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
كما تحب	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠١٠

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 (ed.) : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000. (2nd ed. 2009)

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytouri) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (Salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Beauty Bathing in the River, by Farooq Shooshah, Cairo, GEBO, 2003.

Songs of Guilt and Innocence, by Muhammad Adam, Cairo, GEBO, 2004 .

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة ساقية عبدالمنعم الصاوى

الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو

من أبو الفدا - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان - السيدة زينب

أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة عرابى

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة جامعة القاهرة

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى -

الجيزة

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (أ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

مكتبـــات ووكـــلاء

البيع بالدول العربية

لبنان

١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة- بيروت - ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣

ص. ب : ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب

بيـــروت - الفـــرع الجـديد - شـــارع الصيـدانى - الحـمـراء - رأس بيـروت - بناية سنتر ماريبا

ص. ب : ١١٣/٥٧٥٢

فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع -

سـوريا - دمشق - شـارع كرجيه حـداد - المتفـرع من شـارع ٢٩ أيار - ص. ب: ٧٣٦٦ - الجمهورية العربية السورية

تونس

المكتبة الحديثة ـ ٤ شارع الطاهر صفر- ٤٠٠٠ سوسة - الجمهورية التونسية .

المملكة العربية السعودية

١ - مـؤسـسـة العـبـيـكـان - الرياض (ص. ب: ٦٢٨٠٧) رمـز ١١٥٩٥ - تقـاطع طريق الملك فـهـد مع طريق العـروبة - هاتف: ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨ .

٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية - شـارع السـتين - ص. ب: ٣٠٧٤٦ جـدة : ٢١٤٨٧ - ت : المـكـتـب: ٦٥٧٠٧٢٢ - ٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨.

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع - الرياض - المملكة العربية السعودية - ص. ب: ١٧٥٢٢ الـريـاض: ١١٤٩٤ - ت: ٤٥٩٣٤٥١.

٤ - مـؤسـسـة عـبـد الرحـمـن السـديرى الخـيـريـة - الجـوف - المملكة العربية السعودية - دار الجوف للعلوم ص. ب: ٤٥٨ الجـــوف - هـاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠ فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

١ - دار الشروق للنشر والتوزيع

ت: ٤٦١٨١٩٠ - ٤٦١٨١٩١

فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ - دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع


عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين

ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +

تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +

ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg


هذه رائعة من روائع شكسبير، شاعر الإنجليزية الأكبر،
مترجمةً للمرة الأولى ترجمة تجمع بين النظم والنثر وفقاً
للأصل، وبأمانة مطلقة تحافظ على ما فيها من عناصر
الجد والهزل، بالعربية الفصحى المعاصرة التى تمتاز
بوضوحها وسلاستها عند المترجم الدكتور محمد عنانى
، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، والكاتب
المسرحى والناقد، إلى جانب المقدمة الوافية التى
يلقى فيها المترجم الضوء على المسرحية ويعرض
المذاهب النقدية فى تحليلها حتى العقد الأول من القرن
الحادى والعشرين، والحواشى التى تشرح خبايا النص
للمتخصص وغير المتخصص.
وهذه هى المسرحية التاسعة عشرة التى تقدمها
الهيئة المصرية العامة للكتاب فى سلسلة ترجم
شيكسبير بقلم هذا المترجم.
النا
Bibliotheca Alexandrina
09940456
ISBN # 9789774217005
6 221149 018846
الهيئة المصرية العامة للكتاب
السعر ٢٠ جنيهًا